759.5
L553dI

Delécluze

Saggio intorno a Leonardo da Vinci

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **You may be charged a minimum fee of $75.00 for each lost book.**

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

JAN 2 0 1998

APR 3 0 1998

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

7.6.32 d. 3

G-19-11

SAGGIO

INTORNO

A LEONARDO DA VINCI

(1452-1519)

DI E. DELÉCLUZE

TRADOTTO DAL FRANCESE

CON NOTE

E DUE LETTERE INEDITE DI LUIGI XII RE DI FRANCIA

SIENA 1844. PRESSO *ONORATO PORRI*

759,5
L553dI

22J41 / M. SEXTON

AVVERTIMENTO

Crediamo esser nostro debito esporre le ragioni che ci hanno mosso a dare in pubblico la traduzione di uno scritto intorno a Leonardo da Vinci. Autore ne è il signor E. Delécluze, uno trai pochi scrittori francesi che, parlando della Italia, tengano a guida, più che la fantasia, la verità e la giustizia (1). *L' operetta del Delécluze non tratta*

(1) All' amore di questo benemerito straniero per l' Italia, dobbiamo i seguenti scritti:

Marco Polo, sa vie et ses voyages; par M. Delécluze (nel Tomo VII della *Revue des Deux Mondes*, anno 1832).

Aeneas Sylvius Piccolomini, Pie II., sa corrispondance: histoire de Syligaitha; par M. E. Delécluze (nel Tomo III della *Revue des Deux Mondes*, anno 1833).

Florence et ses vicissitudes (1215-1790), *par M. Delécluze; avec une carte de Florence.* Bruxelles, 1837. 3. vol. in 12.

Lettres écrites d' Italie (1823); *Arrivée a Rome: les eglises de Rome* (Nel Vol. XIII e XV *della Revue de Paris*- Nouvelle Serie, année 1843).

Gregoire VII, Saint François d' Assise, Saint Thomas d' Aquin; par E. J. Delécluze. Paris, 1844. 2 vol. in - 8.

Dall' avvertimento a questo libro si ritrae, che egli ha scritto ancora di Francesco da Barberino, del Petrarca, del Brunellesco e dell' Ariosto, in altrettanti capitoli, pubblicati nelle diverse riviste di Parigi fino dal 1828, i quali poi dovranno formare un tutto sotto il titolo generale di *Risorgimento*.

GAVAGNA LIBRARY

909660

solamente, come dal titolo parrebbe, della vita e delle opere di Leonardo da Vinci; ma è piuttosto un discorso sul Rinnovamento dell' Arte italiana, sulle principali sue vicende, e sulle cagioni che formarono, quasi ad un tempo, i tre più grandi genî dell' arte moderna: cosicchè a questo scritto meglio si converrebbe il titolo di parallelo tra Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio.

Del da Vinci parlano molti scrittori; e le sue opere d' arte e i suoi scritti scientifici hanno dato argomento a dotti ed eruditi lavori. Giovi, come più principali, citare Giovan Batista Venturi, Giuseppe Bossi e Guglielmo Libri. Il Venturi (1) *è stato il primo che ha reso bella giustizia a Leonardo, mostrando i suoi meriti in fisica e matematiche; ed il Libri* (2), *trattando più ampiamente delle naturali attitudini di questo portentoso ingegno, ha messo in chiara luce quanti e quali diritti a lui spettano nell' ingrandimento delle scienze fisiche e matematiche, mostrandolo di alcune scoperte autore, d' altre arguto preparatore. Il valore di Leonardo nella pittura, togliendone ad esempio la sua principale e più grande opera, vogliam dire il* Cenacolo, *fu*

(2) *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments de ses manuscrits apportés d' Italie; lu à la première classe de l' Institut national des sciences et arts, par J-B. Venturi, professeur de physique à Modène, de l' Institut de Bologne,* etc. A Paris, chez Duprat.- An V (1797).

(1) *Histoire des Sciences Mathématiques en Italie, etc. par Guillaume Libri.* Paris, chez J. Renouard, 1840. Tom. III pag. 1-60.

dimostrato con varia dottrina e giudiziosa critica da Giuseppe Bossi (1). *Ma i sopracitati scrittori non ci hanno dato che delle opere parziali su questo grand' uomo, considerandolo separatamente o come artista, o come scienziato; e noi fino ad ora mancavamo di uno scritto che complessivamente considerasse i moltiplici e svariati talenti di Leonardo. A ciò si è ingegnato di provvedere il signor Delécluze con un breve lavoro sì, ma sostenuto da molta dottrina e ponderata critica, fornito di osservazioni non comuni, e di qualche nuova ed importante notizia, come è quella dell'* Architronito, *o cannone a vapore, che Leonardo dice di aver tolta da Archimede. Parlando dei tre luminari dell' arte moderna, designa il merito singolare a ciascuno; assegna loro il vero posto che nell' arte gli spetta; concilia plausibilmente le discordanti opinioni dei passati e dei presenti scrittori, temperando gli arrischiati giudizi, frutto o dello spirito di parte, o della poca avvedutezza dei critici.*

Questi pregi onde va adorna l' operetta del signor Delécluze, ci parvero sufficenti per muoverci a darla tradotta nel nostro idioma; persuasi al tempo stesso di far cosa grata ai giovani artisti dei nostri tempi, nei quali lo sforzo di alcuni pochi, cui il ben piace, *per il rinnovellamento dell' arte, e la contumace arroganza delle vecchie opinio-*

(1) Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro di Giuseppe Bossi pittore. Milano, 1810 in fo.

ni, hanno bisogno di trovare chi, con pace delle due contrarie parti, si adopri a conciliare gli animi e indirizzarli al migliore incremento dell' arte stessa.

Che diremo delle note aggiunte da noi? Alcune di esse correggono quei pochi errori di fatto, in che tal volta cadde l' autore, sebbene d' ordinario si mostri diligente studiatore nelle materie che tratta; altre, con molto riserbo rattemprano certi suoi giudizi che a noi parvero troppo rigidi, o combattono certe opinioni, dalle quali, secondo il nostro modo di vedere, dissentiamo; senza però arrogarci il diritto di soprastare col nostro al giudizio di lui, e chiamandone arbitro il lettore.

I Traduttori
C. P. e C. M.

LEONARDO DA VINCI

(1452-1519)

In questo mondo ogni cosa ha due maniere di essere: l' una propria, l'altra che ha relazione con ciò che le sta attorno. Le Belle Arti non sono esenti da questa legge.

Nel regno vegetabile il fiore che procede dalla pianta, e che produce il frutto, è un essere per se stesso; o almeno, l'uomo è stato spinto a farne una cosa che ha il suo principio, la sua perfezione e la sua decadenza; astrazion facendo dalla pianta donde esso è uscito, e dai frutti nei quali si trasforma. I fiori sono stati ammirati dall' uomo fino da tempo immemorabile, domandando ciascuno a se stesso a qual fine il Creatore gli ha fatti così belli: mistero impenetrabile come tanti altri, ma che nulla ha perduto della sua importanza, rinnovandosi assiduamente e sotto aspetti sempre nuovi.

Le Belle Arti, nell'ordine delle invenzioni umane, hanno quello stesso andamento che tengono i fiori nello svilupparsi dalle piante. Accidente pieno di

luce, che si manifesta come una delle forme che in progresso prende il pensiero per svilupparsi e tendere alla perfezione. Ma delle nazioni e degli uomini, sebbene i principii esistano sempre, pure accade come dei climi e dei vegetabili, dove l' abbondanza e la bellezza dei fiori sono ineguali.

Le Belle Arti, questo fiore della intelligenza umana, non si sono sviluppate, adunque, nè sono state coltivate egualmente presso tutti i popoli della terra; ed è manifesto che la più bella prova che abbiano fatto le Belle Arti, è stata in Grecia, verso i tempi di Pericle; e presso i moderni, dal secolo XIII dell' era nostra fino all' anno 1564 (1).

Questi due grandi sforzi dello spirito umano, l' uno dei quali, filosoficamente considerando le cose, non è che l'eco dell'altro, possono solo far giudicare della parte e dei positivi risultamenti che la cultura delle Belle Arti ha avuto nello sviluppo generale delle umane cognizioni.

È noto qual forte impulso fu dato alle idee dal poeta Dante, e con qual gagliarda operosità il Petrarca e il Boccaccio versarono colla loro erudizione le cognizioni dell' antichità in quelle che ancora si conservavano nel medio evo. L' uomo dei tempi moderni, dopo essersi levato sulle ali della poesia, e dopo aver maturato le sue cognizioni studiando gli scritti dell' antichità, sentì il bisogno d' investigare e di studiare la forma, per rischiarare e determinare le

N. B. *Le note precedute da un asterisco sono dei traduttori; le altre dell' autore.*

(1) * Anno della morte di Michelangelo Buonarroti.

sue idee. La dottrina di Platone su tale argomento, introdotta nell' Italia moderna verso il XII secolo, non cessò più di esservi onorata; e Dante, il Petrarca, il Boccaccio e Marsilio Ficino, con i loro scritti la trasmisero agli artisti che la seguirono e ne fecero uso. Questa dottrina, propria della poesia egualmente che delle arti, consiste nel far conoscere ed amare il bello, da prima nelle forme visibili, per quindi, a poco a poco e per gradi, inalzare lo spirito fino alla cognizione della bellezza suprema, divina e immutabile. Questo sistema inprima esposto da Socrate, poi adottato dagli statuari greci i più celebri di quell' epoca, dette origine a una filosofia sperimentale, cui presero parte simultaneamente i medici, i filosofi, i fisici, i poeti e gli artisti. Tutti questi, come soldati della scienza, e formando coi loro battaglioni separati un esercito serrato, si unirono per prender d' assalto l' impenetrabile fortezza dove si trincera la verità; ma questa volta, come sotto le mura di Babel, i discendenti di Prometeo caddero di speranza, sentirono il loro orgoglio umiliato.

Ora, in veggendo questi giganteschi sforzi dell'ingegno umano, incominciati e spinti con tanta unione e costanza, arrestarsi poi tutt' ad un tratto e riuscir quasi nulli, per la discordia nata tra coloro che poco fa erano sì strettamente uniti; è difficile non riconoscere gli effetti di una volontà suprema che rompe e determina in qualche modo il corso dello spirito umano.

La storia della confusione delle lingue non è tanto conosciuta quante bastar possa a ragionarne scientificamente; ma nondimeno si spiega per le sette filosofiche che sorsero e si combatterono, dopochè ap-

parvero Socrate, Platone e Aristotele. Questi sono movimenti intellettuali consimili; è lo stesso orgoglio umano confuso; è la stessa gloria seguita dalla stessa vergogna per la razza umana. È sempre l' istoria di Prometeo rapitore del fuoco celeste, poi incatenato sul Caucaso.

Ma chi è mai questo Prometeo? e che sono mai questi uomini suoi perpetui imitatori, i quali, animati da una speranza senza limiti, sostenuti da un orgoglio e da un coraggio cui nulla può abbattere, sacrificano il loro riposo, rinunziano ai loro beni, espongono la loro stessa vita per discernere un barlume di verità che abbaglia e confonde il loro spirito, prima eziandio che essi abbiano potuto scorgerlo interamente? Ah che qui pure vi ha un mistero profondo, dinanzi al quale è d'uopo sottomettersi umilmente! E quando, dopo la splendida prova della sconfitta dello spirito umano nella Grecia antica, si ritrova la stessa gagliardìa di speranza e il disinganno stesso, ai tempi del Rinascimento nella Italia moderna; non si può a meno di credere che quest'azione febbrile e periodica delle menti, non sia una scossa indispensabile e salutare alla specie umana, in quella guisa stessa che i battiti regolari del cuore nei corpi animati mantengon la vita.

Tutte le nazioni provano queste periodiche scosse; ma esse sono state più o meno forti, più o meno vitali, più o meno compiute. Appo tutti i popoli inciviliti, la poesia, la medicina, l' architettura, le scienze matematiche, le arti e l' industria hanno un perfetto sviluppamento; ma le Belle Arti (e qui intendo di parlare solamente della scultura e della pittura, che hanno per particolar fine il bello) non so-

no state coltivate e perfezionate se non se da un picciolissimo numero di nazioni, appresso le quali lo spirito filosofico si è sempre manifestato in proporzione del grado più o meno elevato, che appo loro le arti liberali hanno raggiunto. Diligenti e minute ricerche potranno farci convinti della esattezza di questa osservazione, abbastanza in questo luogo provata per l'esempio della Grecia antica e della Italia moderna; nazioni appresso le quali il gusto delle arti e lo spirito filosofico è stato affinato, come ognun sa, colla maggior possibile delicatezza e sottilità.

Condotto dall' ordine del mio lavoro a far conoscere la parte che l' esercizio delle arti dette d' imitazione ha avuto nel grande movimento intellettuale della rinascenza, sono stato alquanto irresoluto quale artista dovessi scegliere, l'ingegno, gli studi e le opere del quale potessero essere le meglio atte ad agevolare la soluzione di questo problema. Il merito puramente relativo di Cimabue non può essere oggi perfettamente valutato; Giotto, pittore mirabile, non ha fatto che scorgere le difficoltà dell' arte; i suoi successori a Venezia, a Firenze e a Roma, fino a Masaccio ed al Perugino, dovettero essere molto occupati nel trovare modo di esprimere i loro pensieri, perchè abbiano potuto afferrare i grandi segreti dell' arte. Io adunque mi condurrò fino a quel punto del secolo XV, il quale quasi contemporaneamente produsse i tre più grandi artisti dei tempi moderni; Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio da Urbino.

Ho scelto Leonardo da Vinci, nato ventidue anni avanti il più attempato dei suoi due emuli; pittore sopra a Michelangelo, o almeno pari a Raffaello;

scultore, architetto e ingegnere valente. Oltre la potenza che egli ebbe di affrancare per il primo le arti dalla maniera detta gotica (1), fu ancora dotto ragguardevolissimo in fisica e in matematiche. Questo artista, questo scienziato, questo filosofo, in una parola, Leonardo da Vinci, è forse l'uomo che per la forma del suo spirito e la qualità delle sue opere, meglio d'ogni altro caratterizza l'epoca del Rinascimento (2). Investighiamo le cagioni precedenti che resero tanto opportuna la sua comparsa.

Sotto Costantino, e sotto i suoi successori, allorquando la religione cristiana aveva di già un culto pubblico e autorizzato, benchè la scultura e la pittura fossero molto in basso cadute; tuttavia la tradizione dei mezzi materiali pell'esercizio di queste due arti, era sufficentemente conservata, perchè gli artisti, seguaci della nuova religione, potessero farne uso. Difatto, i primi bassorilievi, come ancora le prime pitture fatte dai Cristiani, conservano rozzamente l'aspetto e le forme delle ultime opere dei pagani. Di ciò può ciascuno andare convinto osservando le urne sepolcrali, e le pitture a fresco delle catacombe di Roma. E sebbene i dogmi cristiani fossero scrupolo-

(1) * Questa espressione deve intendersi, a parer nostro, per rispetto alla pittura soltanto, nella quale la maniera detta gotica si era incominciata a levar via per opera di Domenico Ghirlandajo, e di altri; e Leonardo non fece che intieramente affrancarla.

(2) Leonardo da Vinci, nato nel 1452, m. nel 1519.
Michelangelo Buonarroti, nato nel 1474, m. nel 1564.
Raffaello Sanzio da Urbino, nato 1483, m. nel 1520.
Quando nacque Raffaello, Michelangelo aveva nove anni, e Leonardo trentuno.

samente osservati in queste composizioni, nondimeno le idee accessorie, l' atteggiamento e il costume si risente ancora delle abitudini del paganesimo. Merita altresì di essere osservato, come le nudità espresse nelle ultime opere dei pagani, si trovino talvolta ripetute nelle prime opere dei Cristiani (1).

Nei primi secoli della Chiesa, l' abuso che fecesi della introduzione nei tempii delle immagini dei principi regnanti, incitò la pietà dei fedeli; e verso l'ottavo secolo, la setta degli iconoclasti (spezza-immagini) sorse e pretese opporsi all'ammissione delle immagini nelle chiese. Questa grande quistione fu portata dinanzi al secondo concilio di Nicea nell'anno 787, sotto il pontificato di Adriano I, dove fu risoluta a favore dell' uso delle immagini. Ecco un passo del sesto atto di questo concilio, dove si mostrano le ragioni per le quali furono ammesse. Queste parole esprimono la opinione che la Chiesa romana ha dipoi professata in proposito di questa importante quistione: « Noi tutti abbiamo bene osservato e compreso, che e avanti di questi sei sinodi e dopo, le immagini delle cose sante, dipinte nelle chiese, non furono offerte ai fedeli che come una sacra lettura del Vangelo. Imperocchè le cose lette, tostochè sono venute ai nostri orecchi, noi le mandiamo allo spirito; e ciò che nelle pitture cogli occhi veggiamo, colla mente eziandio si comprende; cosicchè col mezzo della let-

(1) Per assicurarsi di questo fatto, si può consultare la *Roma sotterranea*, del Bosio. Fra i varii soggetti dipinti sulle pareti delle Catacombe, quelli di Giona ingojato e vomitato dalla balena; di Daniele nella fossa dei leoni; il Sacrifizio d' Abramo, e alcuni altri ancora, offrono delle figure intieramente nude.

tura e della pittura riunita, acquistiamo simultaneamente una sola e medesima cognizione per la quale si ha la memoria delle cose operate . . . . . La santa Chiesa cattolica di Dio mette in opera tutti i nostri sensi per condurci alla penitenza ed alla osservanza dei comandamenti di Dio; essa si studia di condurci non solamente per mezzo dell'udito, ma eziandio per mezzo della vista, desiderando di perfezionare le nostre qualità morali (1) ».

Dopo questa decisione, non si è più dismesso di ornare le chiese d' immagini dipinte e scolpite; e l' arte pose sua sede in Italia e in alcune parti dell' Europa, ma sotto le stesse condizioni che ad essa erano state imposte nell' India, nell' Egitto e presso quasi tutti i popoli della terra: cioè a dire, di non operare che sotto gli auspicii della religione, e sotto la direzione sacerdotale.

Questo primo stato dell' arte, al quale si è fermata la maggior parte delle nazioni, non escluse quelle per altri rispetti più famose, fu in Italia, come mille anni avanti era stato in Grecia, il punto di partenza di questo ramo delle cognizioni umane. Co-

(1) « Vidimus omnes et intelligimus, quod et ante sacras sex synodos, et post has sanctorum picturae in Ecclesia traditae fuerunt, non aliter, ac sacra Evangelii lectio. Nam quae leguntur, ubi ad aures veniunt, ad animum deinde delegamus, et transmittimus, et quae oculis vidimus in picturis, ea quoque mente complectimur: ita per duo ista invicem consequentia, lectionem et picturam, unam cognitionem acquirimus, qua ad recordationem rerum gestarum pervenitur . . . . Sancta et Dei catholica Ecclesia ad poenitentiam et cognitionem observationis mandatorum Dei, omnes nostros sensus trahit, et studet nos deducere, non modo per auditum, sed per visum, morum correctionem moliri cupiens ».

sì, gli artefici Italiani, avendo per lungo tempo ricevuto la influenza esclusiva degli artisti costantinopolitani e del clero (cioè, da dopo il Concilio di Nicea fino a Cimabue e Niccolò Pisano) non rappresentarono se non soggetti consacrati dalla religione, composti secondo tradizioni immutabili, e con i trovati trasmessi dagli *artigiani* di Bisanzio.

Ma, tostochè Cimabue e Niccolò Pisano comparvero, i semi dell'arte cominciarono a germogliare (1), e sotto Giotto non tardarono a produrre splendidi fiori. Vero è, che i soggetti erano ancora esclusivamente destinati all' ornamento delle chiese ed alla edificazione dei fedeli; ma la imitazione del vero, la espressione delle forme e delle passioni dell' animo, che per nulla fino allora erano entrate nei lavori e negli studi degli artisti, cominciarono a diventare lo stabile scopo delle loro ricerche. Questo sforzo, nuovo in allora, vedesi tentato nelle sculture del Pisano e nelle composizioni dipinte da Giotto.

Fino allora gli artisti non erano usciti punto dai limiti stabiliti dal Concilio di Nicea; e se noi non consideriamo le arti, che come un mezzo di occupare i sensi per far passare dallo spirito al cuore gl' insegnamenti morali, forse le opere di Giotto hanno tocco il punto di perfezione voluto dalla Chiesa.

Ma, in un paese che aveva dato i natali a Giotto, e dove si agitava un popolo che vivamente sen-

(1) * I germi dell' arte avevano cominciato a spuntare un mezzo secolo avanti per opera di Giunta da Pisa, e meglio e più efficacemente per opera di Guido di Ghezzo da Siena, il quale, venti anni avanti alla nascita di Cimabue, aveva con felice successo dato principio all' affrancamento della pittura italiana dalla rozza maniera bizantina.

tiva il merito di un tanto uomo, era egli possibile che l' arte si arrestasse là dove era stata di già condotta? No.

Lo stesso Giotto fu il primo a uscire dai confini dell' arte jeratica; e in alcune delle sue composizioni dipinte sulle pareti del Campo Santo di Pisa, già si manifesta per l' uomo che comprende la forma e il bello visibile, e che intende il linguaggio delle passioni.

A quei tempi viveva Dante, caldo ammiratore dell' antichità, tutto obbediente alle credenze cattoliche. Questo straordinario poeta inventò tutta una mitologia, la quale contribuì singolarmente a indebolire e a cacciare nell' oblio le tradizioni che gli artisti avevano fino allora religiosamente osservate. L' Inferno, il Purgatorio e il Paradiso furono disposti in una forma nuova; i Santi presero una attitudine energica e fiera, non peranche conosciuta in loro, e la pittura delle passioni le più profonde e le più violente, sottentrò spesso alla espressione di calma e di beatitudine, dalla quale gli artisti non si erano fino allora scostati.

Questo nuovo stile fu adottato dagli scolari e seguaci di Giotto; e le pitture dei due Orcagna, di Lippo, e di Taddeo Gaddi, si riconoscono non solamente dalla scelta di soggetti puramente istorici, ma eziandio dall' uso che nelle loro composizioni hanno fatto delle macchine poetiche inventate da Dante, e dalla pittura dei sentimenti violenti.

La dottrina platonica, esaltata e seguita dall' Alighieri, s' insinuò a poco a poco in tutti gli spiriti; gli artisti la seguitarono; e con ardore tanto più grande, inquantochè essa raccomandava l' amore e

lo studio del bello visibile, per giungere alla conoscenza della bellezza eterna.

Ma agli artisti d' Italia accadde quello che altra volta era avvenuto a quei della Grecia. Lo studio delle forme, sì difficile ma sì lusinghiero, gli occupò tutti; ed agli allievi della scuola di Giotto si videro ben presto succedere gli scultori Brunellesco, Donatello e Ghiberti, e il pittore Masaccio. Stimolati dalla vista dei capolavori della statuaria antica, che si cominciavano a discoprire, tutti entrarono nella via della esatta imitazione della natura, e perciò solo fecero prendere una direzione novella alle arti che coltivarono. La scienza ancora cominciò a mescolarsi nelle arti; e Brunellesco, che era architetto e matematico, insegnò la prospettiva a Masaccio.

Verso il 1454, dieci anni dopo la morte di Masaccio, un certo Antonello da Messina portò in Italia il trovato della pittura a olio, l' uso del quale ben presto si rese universale. Questa nuova pratica contribuì non poco a modificare vie più il progresso dell' arte. Fu necessario colorire con più finezza, ed osservare più scrupolosamente la distribuzione della luce e delle ombre sulle forme. Il gusto per i quadri da *cavalletto*, o di piccola dimensione, contribuì a diminuire grado a grado quello che si aveva per le grandi composizioni dipinte in fresco; e l' apparizione dei piccoli quadri da *gabinetto*, fu il primo segnale della guerra che doveva esser portata più tardi alla pittura monumentale.

In questi tempi, il Boccaccio e il Petrarca nelle lettere, il Brunellesco nell' architettura, il Ghiberti e Donatello come scultori, Masaccio nella pittura, Marsilio Ficino per la filosofia, il Toscanelli ma-

tematico, tutti appassionati per l'antichità, e sprezzatori delle idee proprie del medio evo, si erano grandemente adoperati per rimettere in credito le greche dottrine, e faticare di nuovo alle investigazioni filosofiche della verità. Nella metà del secolo XV, tutte le elevate menti in Italia si trovavano precisamente nel medesimo stato di ardore e di speranza, in che appunto si trovarono i grandi spiriti della Grecia, duemila anni avanti, ovvero ai tempi di Pericle.

Tale era la condizione dell' Italia, sede dei più grandi intelletti di Europa, quando Leonardo, genio il più straordinario che sia comparso in questo mondo, nacque a Vinci, piccola terra della Toscana, nel 1452. Egli fu figliuolo naturale di un notajo; e i suoi discendenti, or sono cinquant' anni vivevano ancora in una onesta agiatezza. Tutti gli scrittori che parlano di Leonardo da Vinci vanno d' accordo nel dire che la natura in verso di lui fu prodiga de' suoi doni. Bello della persona, di natura buona ed amabile, d' ingegno del pari disposto a facilmente apprendere che ad attendere con alacrità. Fornito, oltreciò, di robusta sanità, e di una destrezza di corpo veramente straordinaria.

Giunto all' età dell' adolescenza, indirizzò i suoi studii alla geometria, alla musica, ed alla pittura. Il suo vivo genio e le sue disposizioni per quest' arte, mossero il padre suo a porlo sotto Andrea del Verrocchio fiorentino, scultore, pittore e architetto (1),

(1) Andrea Verrocchio fu da prima orefice, poi scultore e pittore. Egli era dotto nella prospettiva, incideva e cesellava con maestria, e si è molto occupato di musica. L' opera principale del Verrocchio è la statua equestre, gettata in bronzo, di Bartolomeo da Bergamo, che gli fu commessa dal Senato di Venezia.

ma esercente l'arte più come amatore, che come artista (1). La superiorità che Leonardo ben presto acquistò sul suo maestro, lo rese quasi subito l' arbitro de' suoi propri studii; e poco disposto ad andar per quella via regolare seguita da' suoi condiscepoli, si dette a modellare e dipingere alternativamente figure di uomini e di animali; disegnar piante, occuparsi nell'architettura, e ideare edifizi utili, come mulini, gualchiere e macchine idrauliche. Il Verrocchio, sebbene avesse poca capacità per dirigere un tanto allievo, tuttavia avea molta pratica da conoscere l' eccellenza dell' ingegno di lui; e da uomo di buon senso lasciò che il giovane Leonardo studiasse a suo modo. Dopo di che, si vide che Andrea, scultore di merito, aveva una modestia ben rara: e il Vasari racconta che essendo il Verrocchio occupato nel dipingere un battesimo di Gesù Cristo, il suo allievo Leonardo, sebbene molto giovane, dipinsevi un angelo che parve tanto più bello di quello del maestro, che il Verrocchio confessandosi vinto dal suo discepolo, abbandonò per sempre l' esercizio della pittura (2).

Le qualità di artista e di scienziato sì raramente accoppiate con tanta larghezza in una stessa persona, si manifestarono di buonissima ora e simultaneamente in Leonardo da Vinci. Gli svariati studii che fece sotto il Verrocchio non possono lasciar dubbio di ciò; ma una bizzarra invenzione intorno a questi tempi

(1) * La espressione di *amatore* può forse convenire al Verrocchio soltanto per la pittura.

(2) * Questa preziosa tavola, che per quasi tre secoli si credette perduta, fu ritrovata nel 1812, ed al presente si conserva nella Galleria delle Belle Arti di Firenze.

da lui dipinta, ne porge una prova notabile. Il Vasari dice, che ser Piero da Vinci, padre di Leonardo, essendo in campagna, fu istantemente pregato da un suo contadino, il quale aveva fatto una rotella a guisa di scudo col pedano di un fico, di portare questo pezzo di legno tondo a Firenze per farlo ornare di qualche pittura. Il padre di Leonardo che si era servito di quest' uomo abile nella caccia e nella pesca, esercizii da lui molto amati, si offerse di far trasportare lo scudo, e lo dette a dipingere al suo figliuolo. Il giovane artista vedendo questa rotella mal lavorata e storta, la riaddrizzò al fuoco, e poi la fece tornire e polire. Ammannitala poi col bianco, gli venne fantasia di dipingervi sopra qualche cosa di terribile e spaventoso simile alla Medusa degli antichi. Così, dopo aver di nascosto raccolto nel suo studio ogni sorta d' insetti e di rettili schifosissimi e bizzarri, come grilli, locuste, lucertole, farfalle notturne e vipistrelli, ne cavò un mostro orrendo che pareva uscisse da uno scoglio, lanciando fuoco dagli occhi, ed esalando denso fumo dalle narici.

Leonardo lavorò lungamente e con grande ardore in questa rotella, alla quale nè suo padre nè il contadino più non pensavano. Il giovane artista, tosto che l' ebbe terminata, la pose sotto una luce favorevole, e la mostrò a sua padre, il quale vedendola si fece indietro dallo spavento. Padre mio, esclamò il pittore, quest'opera fa il desiderato effetto: prendetela e portatela via.

Il bravo notaro da Vinci che era assai accorto da conoscere il merito del suo figliuolo, lodò l' opera e se ne fece padrone. Ma per sdebitarsi col contadino, andò a comprare una rotella qualunque, sulla

quale era dipinto un cuore ferito da una freccia, e gliela dette; e senza dir niente a nessuno, vendè l'opera del suo figliuolo per cento scudi a certi mercatanti, i quali ben presto ne ricavarono trecento ducati dal Duca di Milano.

Indipendentemente dai curiosi particolari, che questo aneddoto ci dà della scaltra maniera colla quale ser Piero abusava della buona fede da artista che aveva il suo figliuolo, la pittura di questo mostro immaginario, ricavato dallo studio di più animali, è certamente un fatto che dichiara bene la duplice facoltà di artista e di scienziato che Leonardo spiegò dappoi con tanto splendore.

Leonardo dipinse ancora una Vergine, presso alla quale fece un vaso di fiori coperti di rugiada, che per quel tempo furono di una imitazione del vero straordinaria.

Parimente, si cita di lui una composizione di tutt' altro genere, ispiratagli senza dubbio dai bassorilievi antichi che allora continuavansi a scoprire. Questa composizione rappresentava un Nettuno in un carro tirato da cavalli marini; il dio pareva che respirasse, e il mare agitarsi sotto una moltitudine di Tritoni, di Delfini e d'Orche. Da ciò si comprende, che fin da principio quest' uomo illustre ebbe il pensiero che poi manifestò nel suo *Trattato della pittura*, cioè, che il vero pittore deve essere universale. Nelle tre composizioni sopra descritte, Leonardo si mostra pittore di figure in uno stile elevatissimo; poi pittore di animali di ogni specie, e di fiori. Ora, verso il 1480, anno nel quale tali opere furono fatte, questa riunione di svariati talenti in un solo uomo era un vero prodigio.

Negli stessi tempi Leonardo dipinse ancora la testa di Medusa cinta di serpenti, che adorna la Galleria di Firenze; fantasia scientifica di questo abile pittore, osservatore cotanto originale della natura. Fece ancora per Antonio Segni, suo amico, un cartone, o grande disegno, rappresentante Adamo ed Eva, opera a noi non pervenuta, ma che i contemporanei del pittore ed il Vasari hanno posto nel numero dei capi d' opera di quel tempo. In fine, si trova nella stessa Galleria di Firenze, l' abbozzo di una Adorazione de' Magi, che ci dorrebbe di vederla non finita, se non fosse cosa singolare e importante per farci conoscere come un tal maestro praticava nel cominciare i suoi lavori. Disegnò o dipinse ancora una quantità di ritratti, dei quali i più famosi, ma fino a noi non pervenuti, erano quelli di Amerigo Vespucci, e di Scaramuccia, capitano degli Zingari.

Giunto ai ventotto o trenta anni, Leonardo era il primo pittore dei suoi tempi; ed oltreciò, scultore, geometra, fisico, chimico, meccanico, idraulico, architetto e ingegnere: a segno tale, da potere stare a competenza cogli uomini che fecero studii speciali di queste differenti scienze.

Per finire di dare un' idea compiuta di questo uomo straordinario, bisogna aggiungere, che oltre la grazia e l' amabilità della sua natura, che gli conciliava l' animo di tutti, era ancora dotato di una destrezza, onde riesciva assai bene in tutti gli esercizi del corpo, cui dato si fosse. Danzava con grazia; era addestrato nella scherma, arte intorno alla quale compose eziandio un trattato accompagnato da disegni. Oltreciò, la sua passione per i cavalli, l' ave-

va condotto di buon ora a farsi eccellente cavaliere. Leonardo, adonta del numero e della grave importanza delle sue occupazioni, era ancora uno degli *eleganti* di Firenze, dove era desiderato e cercato eziandio per il suo piacevole conversare; poichè, come si è già detto, egli era buon musico, improvisava versi cantando e accompagnandosi colla sua lira. Ma nelle azioni le più frivole di quest'uomo, era sempre qualche cosa che svelava il suo spirito innovatore, inventivo ed austero. Quando si raccoglieva co' suoi amici, raro era che non desse loro notizie di qualche sua invenzione. Occupato nella chimica, era riuscito a trovare dei *gaz* coi quali spandeva odori buoni o cattivi, come più gli piaceva, nel mentre che nessuno se lo aspettava. Talvolta, portando piegato nella sua tasca un immenso budello, lo riempiva di aria con un piccolo soffietto, dimodochè gli astanti si trovavano presi e avvolti dagli innumerevoli giri di questo canale semifluido, donde non si potevano più sviluppare. Gli artifizi del meccanico non la cedevano a quelli del chimico; e pareva che in fatto di molle, di carrucole, di contrappesi e di altri congegni di questa maniera, Leonardo non mancasse di mezzi per sollevare, rimuovere, sospendere, o rovesciare i letti e i mobili di coloro ai quali aveva designato di dar la baja, o cagionar sorpresa. Un'altra invenzione più piacevole di queste, ma che si apparteneva similmente alle sperienze scientifiche nelle quali Leonardo era continuamente occupato, è quella di piccoli uccelli che facevano la maraviglia dei circostanti. Il grande artista aveva trovato il modo d' introdurre un' aria più leggiera di quella atmosferica in certi piccoli sacchi di pellicola, ai quali

dava la forma di un uccello, dipingendovi sopra le penne. Questi piccoli aereostati lanciati da una finestra, o dall' alto di un edifizio, ondeggiavano lungo tempo per l' aria. Ciò fece credere, che Leonardo avesse inventato uccelli meccanici che potessero volare veramente.

Malgrado i molti e svariati suoi talenti, e quantunque egli già tenesse il primo posto fra gli artisti del suo tempo; pure Leonardo da Vinci era giunto al suo trentunesimo anno senza esser pervenuto a farsi uno stato nel suo paese natale. È ignoto perchè a Lorenzo de' Medici, e a Pietro suo successore, non venisse in animo di valersi di un' artista così insigne (1); quello che è noto si è, che verso l' an-

(1) * Nè Lorenzo de' Medici, nè Piero suo successore, poterono adoperare Leonardo da Vinci, perchè quando il Magnifico prese le redini del governo, Leonardo, probabilmente, era uscito di Toscana. Il Bossi nella sua dottissima opera intorno al *Cenacolo*, che pare ignota all' autore Francese, dichiara questo importante punto della vita di Leonardo con molte buone ragioni. « . . . . . io, egli dice, son d' avviso che Leonardo partisse assai per tempo da Firenze, non sembrandomi sopra tutto credibile che ne sia uscito mentre principe di quella città fioriva con tutte le arti belle il magnifico Lorenzo de' Medici, il quale fu chiamato a dirigere lo stato fino dal 1470. Avrà dunque o intorno a tal anno o ben pochi anni dopo, lasciata la sua patria, onde altrove cercare occasione d' impiegarsi nell' arte e poter godere di quella quiete tanto ai buoni studii necessaria, che sotto il governo debole di Pier di Cosimo fu sempre mal sicura fra le congiure, le parti e le guerre; nè parea potere prontamente ristabilirsi nel nuovo ordine di cose che Lorenzo andava componendo. Giudico che fin d' allora ei si recasse in Lombardia ed a Milano, qui forse chiamato dal generoso premio della decantata rotella comprata, a quanto si può congetturare, dal duca Galeazzo allorchè nel 1471 si recò pomposamente a Firenze col-

no 1484, dopo aver presentato due modelli; l'uno, di un congegno per mezzo del quale si sarebbe potuto trasportare in un altro sito la Chiesa di S. Lorenzo (1) senza ruinarla; l'altro, per mettere in canale il fiume Arno da Firenze a Pisa; Leonardo, disgustato dalla fredda accoglienza che in questa occasione gli fu fatta, risolvette di abbandonare Firenze e la Toscana, e trovare altrove da esercitare il suo ingegno.

Pare che Lodovico Sforza detto il Moro, il quale allora cercava di farsi corona degli uomini più insigni dei suoi tempi, avesse a fare delle proposizioni a Leonardo per tirarlo a Milano, ed averlo nella sua corte. Quantunque il Duca Sforza avesse qualche contezza della varietà dei talenti dell'artista fiorentino, nondimeno la particolar ragione per la quale lo invitò, fu per fargli eseguire la statua equestre colossale, che voleva innalzare alla memoria di Francesco Sforza, suo padre.

Il disgusto che Leonardo aveva provato nella sua patria, e la speranza di poter mandare ad effetto i suoi vasti disegni artistici e scientifici sotto la protezione di un principe poco illuminato, ma avido di gloria, e prodigo di danaro, lo fecero risolvere a rispondere agli inviti del Duca di Milano. Scrisse adun-

la moglie ». Aggiunge poi altre e più valide prove di fatto per sostenere il suo asserto, là dove porta le testimonianze di frate Luca Paciolo intorno a Leonardo. Vedi *del Canacolo di Leonardo da Vinci*, libri quattro di Giuseppe Bossi pittore. Milano, 1810 in fo., a pag. 10, e 13; 243 e 244, n. 1. e 2.

(1) * Non la chiesa di S. Lorenzo, ma il Batistero di S. Giovanni. Nello stesso errore cadde l'Amoretti, nelle *Memorie storiche di Leonardo* ec. sottocitate.

que una lettera allo Sforza, colla quale si offriva ai servigi di lui, enumerando le diverse abilità sue. Questo curioso scritto, del quale avvi la copia di mano dello stesso Leonardo, ci fa conoscere precisamente tutto quello che allora quest' uomo giudicava poter fare. Essa è la seguente:

« Havendo, Signor mio Ill., visto et considerato oramai ad sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri et compositori d' instrumenti bellici; et che le inventione et operatione de dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso; mi exforserò, non derogando a nessuno altro, farmi intendere da Vostra Excellentia, aprendo a quello i secreti miei; et appresso offerendoli ad ogni suo piacimento, in tempi opportuni sperarò cum efecto circha tutte quelle cose che sub brevità in presente saranno quì di sotto notate.

1. Ho modo di far punti (ponti) leggerissimi et acti ad portare facilissimamente, et cum quelli seguire et alcuna volta fuggire li inimici; et altri securi et inoffensibili da fuoco et battaglia; facili et commodi da levare et ponere. Et modi de ardere et disfare quelli deli nimici.

2. So, in la obsidione de una terra, toglier via laqua de' fossi, et fare infiniti pontigatti a scale, et altri instrumenti pertinenti ad dicta expeditione.

3. Item, se per altezza de argine o per fortezza de loco et di sito non si pottesse, in la obsidione de una terra, usare lofficio delle bombarde; ho modo di ruinare ogni roccia o altra fortezza, se già non fusse fondata sul saxo.

4. Ho anchora modi de bombarde commodissime et facili ad portare; et cum quelle buttare minu-

ti di tempesta; et cum el fumo de quella dando grande spavento al inimico, cum grave suo danno et confusione.

5. Item, ho modi per cave et vie strette e distorte, facte senz' alcuno strepito, per venire ad uno certo . . . ., che bisognasse passare sotto fossi o alcuno fiume.

6. Item, fatio carri coperti, sicuri ed inoffensibili; e quali, entrando intra neli nimici cum sue artiglierie, non è si grande multitudine di gente darme che non rompessino: et dietro a questi poteranno seguire fanterie assai, inlesi e senza alcuno impedimento.

7. Item, occorrendo di bisogno, farò bombarde, mortari et passavolanti di bellissime e utili forme, fora del comune uso.

8. Dove mancassi le operazione delle bombarde, componerò briccole, manghani, trabuchi et altri istrumenti di mirabile efficacia et fora dell' usato: et in somma, secondo la varietà de' casi, componerò varie et infinite cose da offendere.

9. Et quando accadesse essere in mare, ho modi de' molti instrumenti actissimi da offendere et defendere; et navili che faranno resistentia al trarre de ogni grossissima bombarda; et polveri o fumi (1).

(1) Io credo di dover dar qui una ricetta per fare il fuoco greco, che si trova in un manoscritto di Leonardo da Vinci (B, pag. 30). « Fiammata. È una palla composta nel seguente modo: Prendi carbone di salcio, nitro, acqua vite, resina, solfo, pece, canfora. Mischia ogni cosa, e mettila sul fuoco. Tufa un cordone di lana in questo mescuglio, e formane dei gomitoli, che poi guarnirai di punte. Questi gomitoli accesi si lanciano sulle navi nemiche. Si chiama fuoco greco. È una com-

10. In tempo di pace, credo satisfare benissimo a paragoni de omni altro in architettura, in composizione di edifici et publici et privati; et in conducere aqua da uno loco ad un altro.

Item, conducerò in sculptura de marmore, di bronzo et di terra: similiter in pictura ciò che si possa fare, ad paragone de omni altro, et sia chi vole.

Ancora, si poterà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale et eterno onore della felice memoria del signore vostro Padre, et de la inclyta Casa Sforzasca.

Et se alcune de le sopra dicte cose ad alchuno paressino impossibili et infactibili, me ne offero paratissimo ad farne experimento in vostro parco, o in quel loco piacera a Vostra Excellentia, ad la quale umilmente quanto più posso me raccomando ec ».

Il tempo preciso nel quale Leonardo abbandonò la Toscana, e fermò la sua dimora in Milano, per eseguire la statua equestre di Francesco Sforza, non è ben conosciuto (1); ciò ha dato luogo a discussioni, alle quali rimando i lettori curiosi di conoscerle. La quistione verte sull' anno 1483 o 1490; il che porterebbe la differenza dell' età da 28 a 35 anni, che avrebbe avuto Leonardo quando si mise a questa grand' opera (2).

posizione singolare, e brucia anche nell' acqua. Callinico, architetto, ne insegnò il segreto ai Romani (di Costantinopoli), i quali se ne servirono con buon successo, specialmente l' imperatore Leone III (detto l' Isaurico), quando gli Orientali vennero ad assaltare Costantinopoli, l' anno 726 dell' era nostra. Con questa composizione, fu loro bruciato un gran numero di navi ».

(1) * Vedi quanto è detto nella nota I. pag. 24.

(2) V. le *Memorie storiche di Leonardo da Vinci*, a p. 26

Che che ne sia, l' artista fiorentino, dopo avere inviata la sua lettera, e ricevuto l' invito di portarsi a Milano, non indugiò a presentarsi alla corte del Duca. Dopo la esposizione così semplice e nuda di ciò che egli stimavasi capace di fare, nulla è più strano della sua entrata alla corte del principe, del quale cercava la protezione. « Leonardo, dice il Vasari (riferisco qui le sue parole, per non esser creduto esagerato), fu condotto a Milano con gran riputazione al Duca, il quale molto si dilettava del sono della lira, perchè sonasse; e Leonardo portò quello strumento che egli aveva di sua mano fabbricato d' argento gran parte in forma di un teschio di cavallo (cosa bizzarra e nuova), acciochè l' armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce (1). Laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare. Oltra ciò, fu migliore dicitore di rime all' improviso del tempo suo. Sentendo il Duca i ragionamenti tanto mirabili di Leonardo, talmente s' innamorò delle sue virtù, che era cosa incredibile. E pregatolo, gli fece fare in pittura una tavola d' altare dentrovi una Natività, che fu mandata dal Duca all' Imperatore (Federigo III) ».

Dal modo col quale Leonardo parla nei suoi scritti della statua equestre, e dallo spazio di tempo, che fu di dodici anni almeno, che egli spese in que-

e seg., nel volume intitolato: *Trattato della pittura, di Leonardo da Vinci.* -- Milano, edizione dei Classici. 1804.

(1) In uno dei manoscritti di Leonardo (segnato Q. R., p. 28), si trova l' idea di una viola, il cui manico è disposto diversamente dall' usato. Poi, in un altro manoscritto, il disegno di varie lire composte da lui; fra le altre, una in forma di testa di cavallo, come quella di cui parla il Vasari.

sto lavoro, possiamo giudicare che vi ponesse grandissima importanza. Tuttavia, questa occupazione non gl' impedì di adoperare assiduamente i suoi moltiplici talenti in molte invenzioni ed imprese grandemente svariate; ed io porrò ogni cura in rassegnarle, seguendo, per quanto le notizie lo concedono, l' ordine cronologico col quale furono fatte.

Dagli anni 1483 o 1490, intorno ai quali si suppone che Leonardo fosse chiamato a Milano da Lodovico il Moro, fino all' anno 1499, in cui questo principe fu costretto ad abbandonare quella città, quando Luigi XII, re di Francia, vi entrò vincitore; l' artista fiorentino lavorò continuamente nel modello del suo colosso equestre. La parte plastica dell' opera era senza dubbio quelche gli dava meno inquietudine; e secondo tutte le apparenze, li edifizi di legname e di ferro per sostenere la massa di terra adoperata nel modello di questa statua, dovettero fortemente occupare l' immaginazione di un uomo portato per natura a inventare congegni meccanici. Difatti, molti disegni a penna, schizzati in margine de' suoi manoscritti, mostrano che l' armatura di questa statua lo tenne occupato vivamente, e che fu obbligato a cominciare due volte il suo modello.

Intanto, fece il ritratto di due innamorate di Lodovico Sforza (1), e da questo principe ebbe l' incarico di fondare una Accademia, che prese il no-

(1) * Queste due donne amate da Lodovico, furono Lucrezia Crivelli e Cecilia Gallerani. Tra le poesie del Bellincioni nella rara edizione del 1493, trovasi, a foglio 22 tergo, un sonetto *sopra il retracto de Madona Cicilia qual fece Maestro Leonardo.* In un esemplare di questa edizione, postillato di mano di Anton Maria Salvini, esistente nella Riccardiana, questo sonet-

me dall' artista che l' aveva istituita, come sembra provato da un sigillo nel quale si legge: ACADEMIA LEONARDI VINCI, e dalla testimonianza del Vasari. Sembra che Leonardo, oltre la commissione di formare un corpo regolare degli uomini dotti ed insigni che il Duca aveva chiamati presso di sè, avesse l' altra ancora di formare e d' istituire nell' arte della scultura e della pittura, come pure nelle scienze che si referiscono ad esse, un certo numero di allievi che Lodovico Sforza manteneva a sue spese.

Si crede che il suo ufficio di maestro, e le dotte conferenze cogli accademici suoi colleghi, dessero origine a quelle numerose note ed osservazioni, e a quei precetti sparsi nei differenti manoscritti di Leonardo, una parte dei quali fu raccolta sotto il titolo di *Trattato della pittura.*

to è stato dallo stesso Salvini distinto in dialogo, come segue:

Poeta. Di che t' adiri; a chi invidia hai natura?
Natura. Al Vinci che ha ritratto una tua stella:
Cecilia, sì bellissima, oggi è quella,
Che a' suoi begli occhi il sol par ombra oscura.
Poeta L' onore è tuo, sebben con sua pittura
La fa che par che ascolti e non favella.
Pensa, quanto sarà più viva e bella,
Più a te fia gloria in ogni età futura.
Ringraziar dunque, Lodovico, or poi
E l' ingegno e la man di Leonardo,
Che a' posteri di lei voglion far parte.
Chi lei vedrà così, benchè sia tardo
Vederla viva, dirà: basti a noi
Comprender or quel' ch' è natura ed arte.

Questo sonetto fu pubblicato ancora dall' *Amoretti*, a pag. 38 delle sue *Memorie* ec.

Non potendo qui dare un esatto catalogo dei libri che quest' uomo ha composti, o che aveva cominciati; io offro l' estratto delle ricerche che sono state fatte a tal proposito: e questo solo basterà per far conoscere nuovamente quanto di profondo e di operoso si chiudeva nella mente di Leonardo.

Il Vasari, poi Benvenuto Cellini nel suo *Trattato di Orificeria*, parlano di un *Trattato di prospettiva* che preludeva al libro nel quale doveva esser compreso tutto ciò che avrebbe formato l' intiero trattato di pittura. Benvenuto dice chiaramente di aver posseduto una copia di questo trattato di prospettiva, che ora non si conosce più.

Da una lettera di fra Luca Paciolo, celebre matematico, e stretto amico di Leonardo, sappiamo che nell' anno 1498 l' artista lavorava in un *Trattato del movimento locale*, cui egli fa eziandio allusione più volte nel suo trattato della pittura stampato, parlando della stazione, del movimento e dell' equilibrio del corpo umano.

Compose un *Trattato della luce e dell' ombre*, che cita egli stesso (cap. 278 del trattato dalla pittura), e del quale esiste il manoscritto.

Nel suo libro intitolato *Trattato di pittura*, il solo fra le sue opere che sia stato stampato, raccomanda molte volte lo studio dell' anatomia; e il Vasari afferma che Leonardo aveva composto un trattato di questa scienza applicata all' arte della pittura. Certo è, che Leonardo studiò accuratamente l' anatomia del corpo umano a Pavia, sotto un dotto professore di Genova, Marc' Antonio della Torre. È noto, che diretto da Marc' Antonio il quale faceva le dissezioni del corpo umano, l' artista le disegnava

con matita rossa, e poi dava ad esse di penna; che dopo le dimostrazioni dell' anatomico, il pittore componeva e scriveva, dalla dritta alla sinistra, secondo il suo costume, la descrizione di quello che aveva disegnato, aggiungendovi le osservazioni che potevano dare unità al suo lavoro. A' tempi del Vasari quest' opera era ancora nelle mani di un gentiluomo milanese, Francesco Melzi, amico di Leonardo; e siamo assicurati, che almeno una parte si trovi al presente nella biblioteca reale di Londra.

In molti paragrafi del suo trattato della pittura, Leonardo manifesta la intenzione di tirare a fine molte altre opere, come un *Trattato dei movimenti dell' uomo*, un altro *sulle proporzioni del corpo umano*, del quale si conosce ancora un passo ove dà le proporzioni della testa; poi, nel cap. 121 dello stesso trattato, egli annunzia un' opera che sarà della più grande utilità, e che avrà per argomento il trattare *della Teoria e della Pratica.*

Il Lomazzo parla ancora di due opere che non sono state ritrovate; l' una è una serie di disegni per insegnare il modo di servirsi d' ogni specie d' armi, sia per assaltare, sia per difendersi; l' altra è una raccolta di disegni di trenta mulini di varie forme, e per differenti usi. Ignorasi se fossero accompagnati da un testo.

Si vuole che abbia scritto un' intiera opera *sul volo degli uccelli.* È certo che ne' suoi manoscritti si trovano molti schizzi accompagnati da osservazioni, e da ingegnosissime e dottissime dimostrazioni su questa materia. Quest' argomento sembra che lo allettasse grandemente; ed è verosimile che esso nel suo spirito andasse congiunto all' idea di una scoper-

ta importante; poichè, oltre i preziosi schizzi dove fa vedere il differente volo di molte specie d' uccelli, se ne trovano diversi ne' suoi manoscritti, rappresentanti congegni d' ali artificiali, per tentare il volo dell' uomo.

Quanto al *Trattato d' anatomia del cavallo*, che compose nel tempo che faceva il modello della statua equestre di Galeazzo (1), si sa che l' aveva terminato, ma che fu distrutto quando le armi francesi entrarono in Milano nell' anno 1499.

Durante l' anno 1489, compose tutti gli apparati delle feste fatte per le nozze reali di Giovan Galeazzo con Isabella d' Aragona; ed in questa occasione, a similitudine del *Paradiso* del Brunellesco a Firenze, egli inventò un meccanismo che dava movimento ai pianeti; e nell' avvicinarsi degli sposi, lasciava vedere un musico che cantava dei versi composti dal poeta Bellincioni. In questo stesso anno inventò delle carrucole e delle corde, colle quali si potè facilmente trasportare il monumento che chiude il *Chiodo Santo* nel luogo dove è al presente, nella Cattedrale di Milano. Questo ingegnoso apparecchio è stato disegnato dallo stesso Leonardo, e si trova alla carta 15 del manoscritto Q. R.

Dai ricordi di Leonardo ricaviamo, che nel 1490 stava occupato nel suo *Trattato della luce e delle ombre*; che fece delle esperienze sull' ottica, e che fu obbligato di ricominciare allora il modello della sua statua equestre. I ricordi sull' anno 1491 hanno poca importanza: ma da quelli del 1492, vedesi che Lodovico Sforza ebbe in animo di trar partito dalle

(1) * Deve dire *Francesco Sforza*.

acque del Ticino (1), per innaffiare le campagne situate sull' altra riva del fiume; e che Leonardo fu incaricato di visitare i luoghi per rendere navigabile il canale della Martesana da Trezzo a Milano. Se, come si crede, Leonardo aveva scritta una memoria su questo argomento, ciò dovette essere in questo tempo. In quest'anno medesimo l'artista, facendo da architetto, scompartì ed ornò l' interno del palazzo dello Sforza. Si pretende che in questo medesimo tempo, per le cure di Leonardo, fosse introdotto a Milano l' uso della incisione sul legno e sul rame. Finalmente, il bel quadro della Vergine coll' Infante Gesù, S. Giovanni e S. Michele, il solo di Leonardo che porti segnato l' anno, fu fatto nel 1492. L' anno seguente, quando Lodovico Sforza celebrò le nozze di Bianca Maria Sforza sua nipote, coll' Imperator Massimiliano, e durante le feste che furon fatte in questa occasione, sulla piazza del Castello fu scoperto il modello della statua equestre, sopra al quale fu costruito un arco trionfale. L' opera fu ammirata da tutti, e dai poeti cantata (2).

Sempre intento agli studii, prendendo parte a tutti gli sforzi che si tentavano per il perfezionamento delle scienze, e guidato particolarmente per questa volta dall' amicizia che portava a fra Luca Paciolo suo compatriotta; fece nell' anno 1496 per la spiegazione del libro di questo dotto uomo (*de divina proportione*) una serie di sessanta disegni, che, per te-

(1) * Leggi: *dell' Adda.*

(2) Fronte stabat primà quem totus noverat orbis
Sfortia Franciscus, Ligurum dominator et altae
Insubriae, portatus equo, etc. (Lazzaroni, *de Nuptiis imperatoriae majestatis.* Anno, 1493. Mediolani.)

stimonianza del Paciolo, non potevano esser condotti con maggior maestria da un artista così valente, dotto e profondo, come era Leonardo da Vinci. Nondimeno, nel corso di quest' anno medesimo, e malgrado i suoi lavori scientifici, fece il ritratto di Lodovico Sforza, della moglie e dei figliuoli di questo principe. Ma queste pitture, eseguite a olio nel refettorio delle Grazie di Milano, sono state distrutte in brevissimo tempo dall' umidità del muro; ed io non so se ne sia stata conservata la memoria con qualche incisione.

Ma nel 1497, pervenuto Leonardo all' anno quarantacinquesimo dell' età sua, andava a porre il suggello alla sua gloria artistica, producendo un' opera di pittura fino allora non vista, e che senza dubbio sarebbe sempre studiata anche adesso come uno dei capi d' opera dell' arte, se l' umidità del muro sul quale fu fatta, con più la barbarie di certi uomini e la ignoranza di certi altri, non ne avessero di buon ora affrettata la rovina. Voglio dire il *Cenacolo*, dipinto a olio sulla parete del refettorio del Convento di S. Maria delle Grazie a Milano.

La incisione di Raffaello Morghen ha fatto quest' opera nota in Europa; e tante altre copie incise, vendute a minor prezzo, hanno reso questa composizione sì familiare ad ogni classe di persone, che è inutile il darne la descrizione (1).

(1) * Nel modo stesso che la stampa del Morghen ha superato tutte le incisioni che sono state fatte del *Cenacolo* di Leonardo, così il pittore Giuseppe Bossi ha superato tutto quanto è stato scritto su quel mirabile dipinto, colla sua vasta opera sopra citata, piena di grandissima critica, e d' immensa erudizione, e dalla quale desidereremmo si prendesse esempio per la illustrazione dei capo lavori dell' arte italiana.

Solamente farò osservare le nuove qualità pittoriche che Leonardo vi ha introdotte, relativamente a quelle che i pittori avanti a lui nelle loro opere avevano spiegate. Così, quello che da prima ci colpisce in questo sacro subietto, dove sono figurati Cristo e gli Apostoli, è la intiera mancanza di tutti i segni materiali adoperati fino allora per designare quanto può esservi di sovrumano nei personaggi, nella relazione che han tra di loro, e nella scena stessa che forma il soggetto del quadro. Il Cristo non ha aureola, e ciascuno Apostolo non ha sopra le sue vesti, o a lui vicino, nessuno di quei segni tradizionali coi quali gli artisti gli avevano sempre fatti distinguere materialmente fino a quel tempo (1).

Oltreciò, il conflitto de' diversi affetti suscitato tra gli Apostoli da quelle parole di Cristo: *In verità, io vi dico, che uno di voi è per tradirmi*, è rappresentato in un modo perfettamente verosimile, e tale come veramente può essere accaduto.

Per far comprendere tutta la importanza di questa innovazione introdotta da Leonardo, bisogna dire: che su i mosaici dei primi tempi del Cristianesimo fino a quelli degli allievi di Giotto, erano state conservate le tradizioni antiche, affinchè si riconoscesse l'importanza relativa dei personaggi per mezzo della statura più o meno grande delle figure. Sulla cupola dell' abside delle antiche basiliche, e nel Batistero di

(1) * Non deve recar maraviglia, nè tenersi per una innovazione di Leonardo da Vinci, l' avere escluso dal suo *Cenacolo* ogni simbolo proprio di ciascuno Apostolo; poichè vediamo che anche gli artisti anteriori a lui, non furono soliti d' introdurre questi segni distintivi nella trattazione di questo stesso subietto.

S. Giovanni di Firenze, per esempio, si vede Cristo rappresentato colle dimensioni di sei metri; mentre S. Pietro e S. Paolo non ne hanno che due di altezza, e gli altri personaggi inferiori, se ve ne hanno, sono in proporzioni più piccole ancora.

Leonardo con animo deliberato rigettò queste distinzioni puramente arbitrarie, e ricondusse le rappresentazioni pittoriche alla verità, proponendosi di supplire ai mezzi trovati nell' infanzia dell' arte, coi modi adottati dai grandi artisti dell' antichità, più conformi alla natura e alla ragione (1). Ricondusse adunque tutto alla realtà materiale, riserbandosi di espri-

(1) * Appresso gli antichi artefici cristiani, la rappresentazione delle figure del Redentore, della Vergine Madre e dei Santi in dimensioni più grandi, quantunque fosse arbitraria, racchiudeva in sè una profonda intenzione religiosa: quella cioè di esprimere materialmente la idea della grandezza, e della distanza che è dal Creatore alla creatura, dalla Divinità all' uomo santificato. E questa usanza, continuata anche dopo li allievi di Giotto, cominciò a dismettersi varcata di poco la metà del secolo XV. Nelle antiche pitture poi le figure dei Santi sono riconoscibili, più che per i segni o simboli, per certe caratteristiche e certi tipi, che conservatici nelle rozze ed imperfette opere de' Bizantini, furono a noi tramandati per via della tradizione. Questi tipi desunti dalle tradizioni, dalle sacre carte, dalle leggende, e qualche volta, nei tempi meno antichi, presi dal vero stesso, come nei ritratti di S. Francesco, di S. Tommaso d'Aquino, di S. Bonaventura ec.; furono sempre scrupolosamente conservati. Così la figura del Cristo, della Vergine Madre, degli Apostoli e di taluni tra' Santi, è sempre riconoscibile tanto nelle opere dei rozzi artefici, quanto in quelle di coloro che operarono in tempi più felici pell' arte. Difatti, S. Pietro, S. Paolo, i due S. Giovanni, S. Giacomo ec. si distinguono, oltre al color delle vesti, per un carattere speciale della loro fisonomia e per certi segni caratteristici delle loro teste.

mere il carattere e la superiorità intellettuale più o meno grande di ciascun Apostolo, come pure la divinità di Cristo, colla scelta delle forme visibili di ciascuno di essi, e colla espressione dei loro sentimenti particolari.

Allora questo grande artista concepì l'ardito pensiero di mettere in pratica le lunghe osservazioni da lui fatte sulla natura. Ridusse in chiari segni, per mezzo de' quali spiegò evidentemente il suo concetto, tutto quello che i suoi studii anatomici, aggiunti a quelli fatti delle proporzioni, dei movimenti e dei gesti dell' uomo, gli avevano insegnato; tutto quello che la sua mirabile perspicacia gli aveva fatto leggere nelle attitudini, nella fisonomia e nella espressione degli esseri che aveva osservati.

Nel Cenacolo, il carattere proprio di ciascun Apostolo, e la espressione dei loro sentimenti, sono indicati con tanta energia, che il contorno (la sola cosa rimasta visibile al presente) forma l'ammirazione de' conoscitori che diligentemente osservano gli avanzi di questa prodigiosa pittura. Oltreciò, quando vediamo l' arte profonda colla quale il maestro tutto ad un tratto ha sostituito all' ordine di figure poste e distribuite sul medesimo piano come facevano i suoi predecessori, una composizione che si divide chiaramente in gruppi, conservando tutta la sua unità; che è sublime senza cadere nel confuso; che ha tutte le parti subordinate rigorosamente alle leggi della prospettiva; non si può a meno di ammettere la potenza di un genio che ha toccate alla prima, e spesso sorpassate, tutte le più grandi difficoltà dell' arte.

Sventuratamente lo stato di deperimento nel quale si trova da molto tempo quest' opera, non ci la-

scia riscontrare in essa una qualità: la distribuzione, cioè, della luce e delle ombre, o il *modellato*, che vi era espressa, come dicono tutti gli autori contemporanei, con una rara perfezione. Ma coloro che hanno intelligenza d'arte, potranno figurarsi quello che doveva essere questa qualità nell'affresco del Cenacolo, rammentandosi con qual perfezione, non superata di poi, Leonardo ha condotto per gradi la luce fino all'ombra, nel suo ammirabile ritratto della Gioconda.

Ma il merito eccellente di questa composizione, che dette ad essa una importanza prodigiosa quando comparve, e che le conserva ancora a' nostri tempi un posto segnalato tra le opere che dichiarano i grandi progressi dell' arte, è la sublimità e la verità colla quale le passioni dell' anima sono dipinte su i volti degli Apostoli, e la dilicata e sapiente gradazione coll' ajuto della quale il pittore si è inalzato dai bassi e spregevoli tratti della faccia di Giuda, fino alla dolcezza angelica di S. Giovanni, e alla divinità del Cristo. Prima di Leonardo da Vinci nessuno artista moderno aveva espresso questa scala ascendente e discendente della bellezza nelle forme, servendosene come segno visibile per mezzo del quale si manifestano i caratteri della intelligenza, i movimenti del cuore, la elavazione dell'anima. Il pittore del Cenacolo deve questa sublime unione allo studio profondo che fece della natura; studio verso il quale egli ed i suoi predecessori erano stati ricondotti dalla vista delle opere dell'antichità, la ricerca delle quali da due secoli era diventata la preoccupazione abituale di tutti i grandi uomini.

Nel 1499, quando questa imponente opera fu terminata; il modello della statua equestre nel quale

Leonardo aveva lavorato con tanto ardore, era ancora sul trespolo; e l' artista si metteva di nuovo a quest' altra grand' opera con maggiore attività che mai, quando avvenimenti politici della più alta importanza, arrestando i suoi disegni, costrinsero ben presto Leonardo ad abbandonare la Lombardia, e distrussero l'Accademia che egli aveva fondata in Milano.

Non appena il Cenacolo era terminato, e Lodovico Sforza aveva fatto dono al Vinci di un piccolo terreno, per ricompensarlo del suo lavoro; che il re di Francia Luigi XII, mettendo innanzi i pretesi suoi diritti sul Ducato di Milano, ne fece la conquista in venti giorni, e costrinse il suo rivale a fuggire. Quando la città fu in potere del vincitore, i Francesi e quei Milanesi che facevano causa comune con essi, manifestarono il loro disprezzo e il loro odio verso i vinti in modo poco onorevole, distruggendo le cose d' arte che erano appartenute allo Sforza, o alle persone di sua aderenza. Le opere del gran Leonardo da Vinci non furon salvate; e quest' artista, rimasto in Milano dopo la vittoria, ebbe il dolore di veder distruggere gli ornamenti e le pitture da lui fatte nel palazzo del Duca, di assistere alla demolizione delle scuderie del palazzo di Galeazzo Sanseverino, inalzate coi suoi disegni; ed in fine, esser testimonio delle sfide di destrezza che facevano i balestrieri Guasconi condotti da Luigi XII, quando presero il modello della statua equestre per bersaglio dei loro tiri.

Poche sono le notizie sulla vita privata, e sulla natura di Leonardo da Vinci: ma i casi occorsigli a Milano quando Luigi XII vi entrò da padrone, possono dare qualche lume sulla strana maniera colla quale quest' uomo considerava gli accidenti della vita.

Sappiamo già, che egli non abbandonò Milano, nè seguitò il suo protettore nell'esilio. Dalle notizie storiche di alcuni ricordi raccolti ne' manoscritti di Leonardo, pare che sedotto dal pensiero di non perdere il frutto de' servigi resi a questo paese d'adozione, dove aveva un possesso, egli si credesse in dovere di esser sempre l'artista fedele al principe, qualunque egli si fosse, che reggeva il Ducato; dove sperava tuttavia di far fiorire le scienze e le arti. Ma in questo errore non rimase lungamente; e in breve si accorse che Luigi XII, e i cavalieri francesi, i quali a quel tempo si recavano a onore di non saper leggere, poco l'ajutarono nelle sue ricerche scientifiche, e nelle sue imprese artistiche. I vincitori spesero tutto il denaro superfluo, ed anche il necessario, in feste, balli e tornei; il che fece risolvere Leonardo a portare altrove i suoi talenti. Accompagnato dal Salai suo allievo favorito, e dal suo amico fra Luca Paciolo, matematico, partì per Firenze dove i tre esuli posero la loro dimora.

Sia per leggerezza di natura, come pensano alcuni, o piuttosto, come io credo, per un disprezzo filosofico delle cose della vita, cagionato in lui dalla importanza assoluta che annetteva alle ricerche delle verità d'ogni maniera; Leonardo, dopochè fermò la sua dimora in Toscana, tosto riprese il corso di tutti i suoi studii allora favoriti, l'idrostatica e la pittura. Durante l'anno 1500, prese delle misure e pensò ai modi di rendere l'Arno navigabile da Firenze a Pisa; disegno al quale poco si badò allora, e che non fu eseguito se non due secoli più tardi, sotto la direzione del dotto Viviani. Ma, malgrado l'ardore col quale egli proseguiva in questi lavori puramen-

te scientifici, fu intorno a questo tempo che questo genio sì vasto e sì pieghevole, terminò le più perfette pitture che siano forse state prodotte dalla mano dell'uomo. Verso questo tempo fece il ritratto di Ginevra di Amerigo Benci, e quello tanto celebre di Lisa del Giocondo, detta la *Gioconda*, nel quale Leonardo pose tre anni di lavoro; e finalmente, fece la sua composizione della Vergine con S. Anna, di cui il Museo di Parigi possiede una sì bella ripetizione, dipinta dal Salai, e senza dubbio diretta e ritoccata dal maestro (1).

Ma fermiamoci per un poco su quest'epoca della vita di Leonardo, nella quale si era acquistato un sì gran nome, aveva fatto le sue più belle opere di

(1) Il ritratto di Ginevra Benci è quello conosciuto in Francia sotto il nome della bella *Féronnière*. Quello di Lisa, la Gioconda, è uno degli ornamenti del Museo reale di Parigi, che tutti conoscono. Ma la S Anna e la Vergine, è un quadro meno generalmente conosciuto, sebbene sia uno dei capolavori dell' arte. S. Anna seduta, tiene la Vergine sulle sue ginocchia. La Vergine madre considera, sorridendo con gioja ed amore, il suo divino figlio che scherza con un agnello. È un capo d' opera di grazia, in quanto alla espressione, come pure per la finezza del disegno e del modellato. Sappiamo dal Vasari, che Leonardo da Vinci non fece che il disegno o cartone di questa bella composizione, della quale tre copie, dipinte dagli allievi di Leonardo, si vedono l' una a Firenze, l' altra a Milano, la terza a Parigi. Si crede che quella di Parigi sia stata fatta da Bernardino Luino: io inclino a credere che sia del Salai. Comunque sia, è impossibile l'immaginare che questo ammirabile capo d' opera non sia stato fatto sotto gli occhi del Maestro. Esso ha una delicatezza di forme e d' espressione nella testa e nel busto della Vergine, che svela il lavoro di un artista fuor del comune. Se quest' opera è del Salai o del Luino, allora per Leonardo è una bella gloria l' aver formato tali allievi.

pittura, e poteva essere annoverato tra i più grandi scienziati del suo secolo.

Risalendo fino al tempo nel quale il pittore che doveva fare il Cenacolo e la Gioconda, scriveva a Lodovico Sforza: *Item, in pittura posso fare ciò che si desidererà, e così bene come chi che sia*; quando quest' uomo, così semplice e forte, fondava un' Accademia a Milano, innalzava una statua colossale, cercava il modo d' incanalare il Ticino, e lavorava ardentemente nei suoi trattati sulla prospettiva, la luce e la anatomia; due fanciulli destinati a diventare suoi rivali nell' arte, crescevano nel silenzio. L' uno era Raffaello Sanzio da Urbino, uscito appena dalla infanzia; mentre che l' altro, Michelangelo Buonarroti, in età di 15 o 16 anni, battendo le vie di Firenze con il suo amico Granacci, era da lui introdotto nei giardini di S. Marco, dove Lorenzo il Magnifico aveva raccolto tutto quanto si era potuto trovare di più curioso e di più bello tra gli avanzi della scultura antica. Il principe cittadino, colpito dalle straordinarie disposizioni che il suo protetto mostrava per la scultura, faceva nascere tutte le occasioni, e somministravagli tutti i mezzi atti a perfezionare il suo ingegno. L' arte statuaria era già molto avanzata, e le opere dei Pisani, del Brunellesco, di Donatello e del Ghiberti, riducendo gli studii verso la natura e le opere dell' antichità, avevano già cacciato via interamente lo stile detto gotico. Michelangelo non ne provò mai l' influenza; che anzi i suoi primi saggi furono copie ed ispirazioni di statue, o di bassorilievi antichi de' quali il Medici lo aveva accomodato. Di più, appena il suo giudizio si fu formato, egli si mise a fare delle imitazioni di sculture anti-

che, colle quali ingannava i conoscitori dando una tinta al suo marmo, mutilando qualche parte della sua opera, che qualche volta aveva la malizia di far sotterrare, perchè non si potesse avere se non dopo gli onori di uno scavamento.

Questi inganni che manifestano l'indole de' tempi, erano in allora frequenti; e tanta era la venerazione in che tenevansi le opere dell' antichità che un uomo di lettere, o un artista che facessero contraffazioni ingegnose, erano molto stimati. Già Leon Battista Alberti, architetto e scrittore, aveva ingannato e ad un tempo stupito il mondo scientifico, pubblicando la sua commedia, il *Philodoxeos*, che egli dette, e che fu tenuta, per un opera del poeta Lepido. Pomponio Leto contraffaceva testamenti, atti di vendita, e testi di leggi antiche, che si prendevano per originali; nel mentre che Michelangelo fabbricava Cupidi, Bacchi e Fauni antichi, per ornarne le gallerie degli amatori.

Se uomo è nato mai colla potenza di far vivere e palpitare il marmo, Michelangelo è quello certamente: tuttavia i suoi primi studii dovettero influire sullo sviluppamento della sua maniera naturalmente grande e solenne, e fargli rinunziare fino dai primi suoi saggi le pratiche timide e meschine degli scultori del medio evo. Io lo ripeto adunque, egli trovò l' arte già formata, e nei suoi primi studii fu guidato ad un tempo dalle produzioni dell' antichità, e da quelle degli artisti moderni, come Donatello e il Ghiberti, che già avevano inalzata grandemente la pratica della scultura.

Quello che oltre ciò sappiamo della educazione di Michelangelo, come uomo e come artista, non può

meglio spiegare la direzione che presero le sue idee e i suoi talenti. Allevato nel palazzo medesimo di Lorenzo de' Medici, dove era tenuto come figliuolo, il suo spirito venne formandosi nella conversazione degli accademici di Careggi, i quali, nel modo stesso che il canonico Marsilio Ficino, nel suo entusiasmo per Platone, non faceva che un solo e stesso uomo di questo filosofo e di Moisè, invocavano la Vergine e le Muse simultaneamente, e confondevano spesso Mercurio Trismegisto e Orfeo con Gesù Cristo. Angelo Poliziano, precettore del figliuolo di Lorenzo de' Medici, e si può dire, del giovane Michelangelo, fece conoscere al suo allievo i poeti e la mitologia dell' antichità. Quest' uomo spiritoso, che scriveva elegantemente in greco e in latino, che si occupava con ardore di archeologia pagana, forniva talvolta i soggetti al giovane scultore; e fra le prime composizioni del Buonarroti, si cita, e si conserva ancora, un bassorilievo rappresentante il combattimento d' Ercole contro i Centauri, suggeritogli dal Poliziano.

Ma, per quanto il Poliziano entusiasta si fosse delle opere dell' antichità, tuttavia questo gusto non lo distolse dalla cultura della poesia volgare. Il poema non finito sulla giostra di Giuliano de' Medici, lo pose nel numero de' buoni poeti italiani. Egli ammirava le opere di Dante e del Petrarca al pari di quelle di Omero e di Orazio. Questo doppio gusto, questa poetica bipartita, se è lecito esprimersi così, carattere distintivo del sistema adottato dai poeti, dagli scrittori, e dagli artisti del Rinascimento in Italia dopo Dante, furono comunicati a Michelangelo dal Poliziano. Laonde, in tutto quello che il Buonarroti fece in materia di scultura, di pittura, di architettura

e di poesia, si ritrova sempre qualche cosa delle due dottrine antiche e moderne, la mischianza delle quali sovente bizzarra, ma mirabilmente accozzata, è ad un tempo la qualità e il difetto delle composizioni di questo grand' uomo.

Ma mentre che dentro il palazzo de' Medici il giovane scultore fiorentino si nutriva del bello che offrivano la scultura e la poesia de' pagani; mentre che a questi studii dell' antichità egli univa quelli delle opere di Donatello e del Ghiberti, che cercava talvolta d'imitare; mentre si dava con passione alla lettura delle opere di Dante, del Petrarca e del Boccaccio; nelle chiese di Firenze riceveva ancora un'altra maniera d' istruzione, gli effetti della quale uniti a questo amore per il bello visibile, e per tutte le passioni pagane, dovevano dare altresì un ordine più complicato e più inatteso alle sue idee e alle sue produzioni.

Negli anni che scorsero dal 1489 alla morte di Lorenzo de' Medici (1492), tempo che Michelangelo consacrò agli svariati studii sopra indicati, Girolamo Savonarola, frate domenicano, fece le sue prediche e le sue predizioni sì famose. Quest' uomo straordinario che ebbe una grave influenza politica, una ne esercitò non meno importante sulle arti e sugli artisti, della quale è indispensabile far qui qualche parola.

Ho notato che gli allievi di Giotto adottando la Poetica data da Dante, erano stati gli artisti che primi avevano fatto cadere in disuso le grafiche tradizioni fedelmente trasmesse dopo il secondo concilio di Nicea fino al tempo di Giotto. Questo primo attentato contro il sistema jeratico mantenuto per lun-

go tempo dagli scultori, dai pittori e dai musaicisti, aprì ben presto la via a novatori più arditi, che trascinati dalla scoperta e dallo studio delle opere del paganesimo, e fatti sotto la influenza del Boccacio, del Petrarca, del Brunellesco, del Ghiberti e di Masaccio, condussero le arti a quello stato nel quale le trovò Leonardo da Vinci, allor quando i segni convenzionali e geroglifici usati per rappresentare i dommi e i fatti religiosi, erano già dismessi, e bisognava fondare tutti gli effetti, anche più maravigliosi, di una azione o di una scena dipinta o scolpita sulla realtà, sulla imitazione esatta e profonda della natura.

Questa via assiduamente battuta presso i popoli artisti per essenza, tali come i Greci antichi e gl' Italiani; fu adunque seguita nell' epoca del Rinascimento dalla maggior parte degli artisti, e, bisogna dirlo, dai più eccellenti.

Allora tutte le maraviglie del paganesimo col loro splendore sedussero lo spirito degli uomini anche i più fedeli ai dogmi del cristianesimo e alla autorità del Papa. I poeti, gli scrittori, del pari che i grandi artisti sopra nominati, si trovavano in questa condizione; e Marsilio Ficino, ancora che parlasse di Gesù Cristo, della Vergine, della Trinità, giurava per gl' Iddei e per Ercole, nel modo stesso che Michelangelo usava lo scarpello medesimo per scolpire un Crocifisso ed un Bacco. Aggiungesi che il gusto per le oscenità fu singolarmente eccitato dalla lettura e dalla vista delle poesie e delle sculture erotiche, somministrate in allora dalle ricerche e dalla scoperta dei monumenti della *venerabile antichità*, come allor si diceva. Quelli amori delle Divinità dell' Olimpo,

quelle Veneri, quelle Lede, quelle Pasifae stesse, sulle quali si esercitavano la penna dei poeti e il pennello degli artisti; quei manoscritti coperti di miniature dove erano figurate le novelle del Boccaccio, gli amori di Dante e del Petrarca, e le avventure cantate dal Morgante, eccitarono la indignazione religiosa del Savonarola. Ne' suoi sermoni da prima egli si scagliò contro il mal uso che gli artisti facevano del loro ingegno; e riuscì per tal modo a riunirne un gran numero, cui persuase a non rappresentare se non soggetti pii, bandita ogni specie di nudità, ed osservate scrupolosamente le antiche tradizioni jeratiche, generalmente abbandonate dagli artisti dopo la scuola di Giotto. Molti uomini insigni d'ogni maniera, e tutti quelli che non amavano la famiglia dei Medici, massime Lorenzo che nella sua accademia platonica ajutava e favoriva lo sviluppo delle idee dell' antichità, si unirono col Savonarola.

Michelangelo stesso, sebbene in differenti tempi della sua vita, abbia espresso le più mostruose nudità, come nella sua Leda, nel suo Convito degli Dei, e fin nel suo Giudizio, dipinto nella cappella Sistina, Michelangelo fu un ammiratore ed un caldo seguace di Frate Savonarola, come attestano il Vasari, e soprattutto il Condivi, suo scolare, suo amico e suo biografo.

Questo argine coraggiosamente posto dal priore di S. Marco, per arrestare lo straripamento delle idee pagane nelle opere degli artisti, è un fatto storico di tanta maggiore importanza nell' argomento che io tratto, in quanto che, se non ebbe il potente e compiuto effetto che il Savonarola ne attendeva, pure la sua azione, lungi dall'esser nulla, risuscitò per qual-

che tempo le tradizioni jeratiche vicine ad essere spente, e richiamò momentaneamente in vita una scuola di pittori devoti, della quale fra Bartolommeo da S. Marco, amico del Savonarola, fu allora il più valente e il più celebre.

Ma gli sforzi di questa scuola al tempo e sotto la influenza di Frate Girolamo, non furono che una reazione contro la invasione delle idee filosofiche dell' antichità, che attesta il coraggio di coloro che gli hanno fatti, dimostrandone tutta la loro impotenza. È d'uopo risalire ad un tempo anteriore per trovare la scuola veramente forte e potente de' pittori religiosi, artisti eccellenti che volontariamente rinunziarono a molti guadagni della loro arte, non volendo adoperare il loro pennello se non in ciò che la religione e il bisogno delle chiese richiedevano. L' uomo più insigne fra questi devoti pittori, il solo tra loro che a questa pietà profonda, della quale l'opere sue spargono il profumo, abbia aggiunto un sentimento delicato, e una grande cognizione dell' arte sua, è il domenicano Frate Giovanni Angelico da Fiesole, detto il Beato, che cessava di dipingere e di vivere circa al tempo in cui Masaccio stesso morì, e quando Leonardo da Vinci venne al mondo (1).

(1) * Il nome di questo pittore è Guido, secondo il Vasari, Santi Tosini, secondo altri. Ma il dotto Masselli, colla scorta di documenti, ha provato che Santi Tosini è diverso da fra Giovanni Angelico, e mostra da chi e donde venne l' errore. Egli ripete che l' Angelico al secolo ebbe veramente nome Guido di Pietro; dice che venne di Mugello, e fu chiamato da Fiesole, perchè stato frate in quel Convento.-- Il Beato Angelico, nato nel 1387, cessò di vivere nel 1455, cioè dodici anni dopo la morte di Masaccio. (V. *Vasari*, ediz. di Firenze 1832--38, a p.

Egli esercitò l' arte circa al tempo stesso in cui Masaccio fece fare degl' importanti progressi alla pittura. Masaccio era un uomo di poca immaginativa; e il suo merito principale consiste nell' avere imitata la natura con una precisione ed una delicatezza nelle parti, alla quale nessuno prima di lui si era avvicinato. Ma in sostanza, Masaccio non ha fatto che serie di ritratti pieni di verità; e nessuna delle sue composizioni, qualunque ne sieno i soggetti, la qualità e il numero de' personaggi, manifesta quelle idee forti e nuove, quelle inattese disposizioni, che sono il frutto di una immaginazione viva e feconda. La parte che Masaccio rappresentò nella schiera dei grandi artisti del Rinascimento, fu di ricondurre l' arte fino al suo tempo smarrita fra le incertezze dello stile gotico, alla imitazione materiale, ma estremamente fina, della natura (1).

303. n. 2; e la IV Serie delle *Memorie di Belle Arti* ec. pubblicate dal Gualandi, pag. 112 e seg.)

(1) * L' autore più sotto concede che Masaccio ebbe parte nel notabile incremento che ricevette l' arte al suo tempo. Ma quello che qui ne dice, oltre a non ben caratterizzare le qualità e i pregi artistici di questo pittore, lo escluderebbe da quel posto che gli ha assegnato fra i restauratori dell' arte. È certo che le opere di Masaccio segnano un' epoca gloriosa nella storia pittorica. Egli non ha solamente il merito di aver fatto serie di ritratti pieni di verità, nè questa è la qualità che fa grande il nostro artista; sebbene anche per questo lato egli avanzasse molto la pittura. Masaccio ebbe disposizioni mirabili, immaginazione viva e feconda, idee forti e nuove; e nel ridurre ad atto i suoi concetti, riuscì non solo con una evidenza e con una ragione mirabile, ma introdusse eziandio teorie e pratiche per le quali l' arte si rinnovò e si fece più grande. E quando si considera che le sue pitture di Firenze furono la palestra dove stu-

Mentre questo pittore preparava la via che tosto doveva essere allargata da Leonardo, il Beato Frate Angelico guidato da uno de' suoi amici (1), religioso dello stesso suo ordine, si dava a dipingere le miniature destinate a ornare i libri da chiesa. Si trova che i sentimenti di pietà in quest' uomo erano tanto sinceri e profondi, quanto notabile e originale era il suo talento per la pittura. È ignoto del tutto qual modo seguissero negli studii elementari i pittori che apprendevano l' arte; e in ragione delle religiose abitudini non mai abbandonate dal Beato Angelico, si deve credere che egli usasse di tutto il possibile discernimento per istudiar copiando la natura. Tuttavia, nelle sue pitture le teste e le mani considerate soltanto rispetto alla imitazione materiale, sono fatte con una finezza mirabile; e sotto le vesti delle quali coprì sempre le sue figure, si trovano l' esatte proporzioni delle membra, come pure la più grande aggiustatezza ne' movimenti.

Questa qualità, sì rara in tutti i pittori, è tale d' assai più in quelli che mossi dalla pietà al pari di Frate Angelico, mancarono quasi sempre di quell' istinto artistico che conduce alla imitazione delle forme, del movimento e di tutto ciò che caratterizza la vita. Questa mancanza che genera l' uniformità nella composizione, nel carattere, nelle forme e nella espressione delle figure, è la impronta la più

diando si esercitarono i più grandi artefici che vennero dopo, dovremo andar convinti che il merito di Masaccio fu cosa ben più grande della precisa imitazione della natura.

(1) * Questo frate era suo fratello maggiore, che si crede avesse nome Benedetto; miniatore ed assai esercitato nella pittura (*Vasari*, Vita del Beato Angelico).

comune che si trova nelle insignificanti produzioni di quella turba di mediocri pittori che non volendo abbandonar giammai le tradizioni jeratiche seguite dall' undecimo secolo fino al quattordicesimo, hanno riprodotto quasi meccanicamente serie di figure affettanti attitudini ed espressioni convenzionali, colle quali vuolsi che siano immancabilmente caratterizzate l' estasi de' Santi, la beatitudine degli eletti e la maestà divina.

Le mirabili composizioni di Frate Angelico, nelle quali si trova una imitazione sì vera e sì delicata della natura, fanno conoscere la gran differenza che è tra l' opere di lui e quelle di tanti monaci e religiosi, i quali sebbene fossero sinceramente pii forse al pari dell' Angelico, tuttavia sono lontani dall' aver ricevuto dal cielo la facoltà, come ebbe l' Angelico, di esprimere sotto forme vere, chiare e belle, gli slanci divini della loro anima (1).

(1) * Tra questi *devoti pittori monaci*, ragion vuole che facciasi distinta menzione del quasi dimenticato Lorenzo di Giovanni Monaco, che fu trai migliori dell' età sua. Alcune delle sue opere credute fino ad ora perdute, sono state di recente, per buona ventura ritrovate. Nato prima del Beato Angelico, fece anch' esso lavori preziosissimi di minio ne' libri da chiesa, e molte altre opere condusse in fresco, ed in tavola, nelle quali, tenendo alcun poco della maniera di Taddeo Gaddi, lo superò nella finezza della esecuzione, nella grazia e nel gusto del colorito; pregi tutti nei quali se talvolta rimase alquanto minore all' Angelico, non gli cede però nella parte più essenziale dell' arte, nella convenienza della composizione, nella espressione cioè e nella potenza di esprimere i profondi effetti dell' animo. Il Beato Angelico rese questi sentimenti con tutta quella celeste unzione ispiratagli dalle sue mistiche e profonde meditazioni, la quale sempre infuse nell' aria dei volti delle sue Vergini e dei suoi

Dei tanti misteri che ci stanno intorno, quello dell' umano intelletto si è forse il più impenetrabile. Siamo sempre disposti a credere, che è naturale esprimere con forza e precisione le idee, i sentimenti e le passioni che ci occupano e ci agitano. Perchè un uomo è religioso, per esempio, perchè ha un sentimento forte del giusto e dell' ingiusto, perchè prova un amore vivo e sincero, generalmente se ne conclude, se scrive o dipinge, che i suoi libri o i suoi quadri debbono esser lo specchio della sua anima. Questo è un errore; e affinchè un tal fenomeno abbia effetto, è necessario che l'intelletto, simile a un vetro ardente posto fra il sole e l'oggetto che si vuole infiammato, riunisca e concentri i raggi lanciati dall' anima o dallo spirito, per dar vita alla composizione.

Santi. Don Lorenzo, non meno religioso dell' Angelico, aggiunse alle sue figure più severità di sentimento, con uno slancio più energico, che rese e caratterizzò con un disegno più risoluto, e con maggior varietà di teste e di forme.

Le opere di Lorenzo Monaco recentemente ritrovate e riconosciute senza dubbio per sue, sono: Una adorazione dei Re Magi nella R. Galleria di Firenze; un' Annunziazione della Vergine con quattro Santi ai lati, nella Galleria dell' accademia di belle arti della stessa città; la Incoronazione di Nostra Donna, esistente nella Badia ad Elmo, presso a Certaldo, ed un' altra Incoronazione di Nostra Donna, tavola di straordinaria grandezza, ricca di molte storie, e di un infinito numero di Santi attorno, che vedesi nella Chiesa della Badia di S. Pietro a Cerreto, poco distante dall' altra sopra nominata Badia. È certo, che senza vedere questa veramente maravigliosa opera, che ai tempi del Vasari era nella chiesa del Monastero degli Angeli di Firenze, e che porta iscritto l' anno 1413, e il nome del pittore; non potrà farsi ragione dei meriti e del valore che a noi sono sembrati propri di questo Monaco pittore.

Dissi l' anima e lo spirito, perchè in vero io credo che questi raggi luminosi che vanno a riunirsi in un' opera, si dipartano or dall' uno, or dall' altra, secondo che è la natura di ciascun uomo. È evidente che nell' Angelico era l' anima che andava a depositarsi sulle sue pitture per la via dell' ingegno; ma di qual natura era, per esempio, la combinazione che si operava nel Perugino? artista il cui talento sebbene inferiore a quello dell' Angelico, pure gli sta d' appresso in questo, che cioè il da Fiesole dava al futuro maestro di Raffaello il mezzo di dipingere la calma e la beatitudine degli eletti e dei santi, l' ineffabile purità della Vergine, e la mansuedine divina del Cristo.

Gettiamo un rapido sguardo sulla vita e sulle opere di quest' uomo, che giudicato dal carattere delle sue pitture, appare un santo, un essere interamente immerso nella devozione e nel misticismo; se è possibile, noi diremo in che consiste l' effetto mirabile dell' ingegno.

Pietro Vannucci, detto il Perugino, dal nome della sua patria (Perugia), nacque nell' anno 1446, sei anni avanti Leonardo da Vinci, e quando il Beato Angelico compiva la sua carriera. Nato di poverissimi genitori, si dette di buon ora all' arte della pittura, e v' attese con un coraggio ed una perseveranza, mantenuta costantemente in lui dal pensiero di sottrarsi alla miseria onde era avvolto. Da prima esercitò la sua arte in patria, dove faceva sottili guadagni; poi, crescendogli i lavori e le speranze, si portò a Firenze, dove colla sua costanza nel lavorare, mise insieme in pochi anni molto danaro. È verosimile che egli avesse formato il suo ingegno colla

sola pratica, e che si desse esclusivamente a dipingere quadri da chiesa a fine di esercitare questa professione con minor fatica e maggior prestezza. Il Perugino fu dunque, poichè ce lo dice il Vasari, un incettatore di pittura.

Ancorchè le sue opere abbiano grandi pregi, tuttavia il loro numero e la loro uniformità chiaro dimostrano che il Perugino non prese alcuna parte intellettuale alla grande rivoluzione che verso quest' epoca facevano nell' arte Leon Batista Alberti, il Brunellesco, il Ghiberti e Masaccio a Firenze; Andrea Mantegna a Padova, e Leonardo da Vinci a Milano. Imitatore delicato, ma non curante di quei pittori i quali, come Frate Angelico, avevano strettamente conformato le loro composizioni e il loro stile a quanto il clero esigeva per ornamento delle chiese, il Perugino non trattò mai soggetti tolti dalla mitologia o dalla storia profana; e in nessuna delle sue opere non si scorge altra impronta, sulle figure dei suoi personaggi, che un' espressione piena di calma, di dolcezza e talvolta di elevazione; stile dal quale non si dipartì che una volta, forse, nella sua vita, cioè nell' affresco della sala del Cambio a Perugia, opera fatta in sua vecchiezza, e della quale probabilmente i soggetti gli furon prescritti.

Quest' artista per fine principale in tutta la vita si era proposto di far fortuna, e l' ottenne. Ricercato per tutta l' Italia, poche sono le città dove egli non abbia dipinto una o più opere. Lavorava assiduamente e presto; trafficava per solito con poca delicatezza sull' oltremare che gli era somministrato, e lasciava andar la sua coscienza a sua voglia ancora sopra altre cose. In vedendo l' espressioni angeliche dei

personaggi dipinti da quest' uomo, chi dubiterebbe che egli fosse stato avaro, diffidente, venale, di cattiva fede, e così poco credente?

Il Vasari dice che Pietro Perugino « fu persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l' immortalità dell' anima; anzi, con parole accomodate a suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricusò ogni buona via — Aveva ogni sua speranza ne' beni della fortuna, e per danari arebbe fatto ogni malo contratto (1) ».

(1) * In tutto questo capitolo spettante al Perugino, più cose ci obbligano a contradire ai giudizi dell' autore, a correggere gli errori di fatto o di mala interpetrazione del Vasari. Alcuni di questi non piccoli difetti indicano non avere l' autore consultato le fonti genuine, e gli scrittori che venuti dopo il Vasari hanno aggiunto o corretto le mancanze e le contradizioni del Biografo Aretino. Noi ci faremo a rettificare il nostro autore tenendo via via dietro alle sue espressioni.

Pietro Vannucci nacque nove anni avanti la morte del Beato Angelico, in Città della Pieve, e non in Perugia, circa al 1446. In Perugia ebbe soltanto non breve dimora, e l' onore della cittadinanza. Venne in Firenze *con animo di farsi eccellente* (Vasari). Egli si dette a dipingere quadri da chiesa, non perchè questo ramo dell' arte gli costasse minor fatica; ma perchè gli si commettevano; e quando ebbe commissioni d' altro genere uscì da questo stile, come fece negli affreschi della Sala del Cambio di Perugia, da lui condotti, non come dice lo scrittore ,in sua vecchiezza, ma nell' età di 54 anni, che per lui, morto di 78, può considerarsi come il mezzo della sua carriera artistica.

Il Vasari nella vita di questo pittore, non ha assolutamente veruna espressione che dichiari il Perugino per un *incettatore di pittura*. Oltreciò, noi non sapremmo facilmente convenire nella opinione, che l' uniformità delle opere di questo pittore dimostri non aver egli preso parte intellettuale alla grande *rivoluzione* che verso quest' epoca accadde nell' arte; perciòc-

Ora spieghi chi può la natura e gli effetti dell' ingegno; quanto a me, dopo essermi scusato delle digressioni fatte, riprenderò semplicemente a trattare il mio subietto.

Io diceva che Michelangelo, sebbene avesse appreso gli elementi della statuaria nei giardini di Lo-

chè quantunque il suo ingegno fosse poco fecondo, tuttavia dette incremento all' arte per il lato del sentimento e della parte esecutiva, che non trascurò mai, sebbene le commissioni gli sovrabbondassero. E quantunque il Perugino non portasse nell'arte quel rinnovamento, che il Brunellesco, il da Vinci, il Buonarroti, Raffaello ed altri operarono; pure ad essa giovò mirabilmente colle opere, e cogli insegnamenti, educando tanti e tali pittori che, senza dire dell' Urbinate, furono bastanti a dare ingrandimento e lustro alla scuola dell' Umbria; la quale, sebbene a torto confusa colla Romana, ne va da essa distinta per la bellezza ingenua e per la purità. In ciò più felice del Sanzio e del Buonarroti.

Intorno al fatto dell' *oltremare*, ci duole di dover dire che l' autore ha inteso tutto al contrario la narrazione del Vasari; perchè anzi da essa si rileva, che Pietro, il quale, volendo, poteva ingannare il Priore, volle invece insegnare allo sfiduciato frate *a fidarsi degli uomini da bene, che non ingannano mai chi si fida.* E le parole del Vasari che l' autore stesso riferisce e che fanno un ritratto così tisto del Perugino, mettono in contradizione il Biografo con quell' espressioni, che gli fecero dire essere stato il Vannucci di *natura intero, e da bene, e non aver desiderato quel d' altri, se non mediante le sue fatiche.*

Dall' accusa ch' egli fosse malcredente, e di poca o nessuna religione, vagliono a purgarlo, oltre la elevazione religiosa delle sue opere, che per noi non è di lieve peso, certi fatti che, se non distruggono l' accusa, ci fanno almeno molto dubitare del suo fondamento. Per questi, mandiamo i lettori a quello che ne ha detto il ch. Vermiglioli nelle sue *Memorie del Pinturicchio ec.*

renzo, e nella conversazione dell' Accademia platonica il gusto delle opere dell' antichità e di tutte le idee lasciate dal paganesimo, tuttavia il giovane scultore, allettato dalla eloquenza austera ma persuasiva del Savonarola, aggiunse quest' idee di rigorismo e di reazione contro le arti, a tutti i pensieri ed opinioni di diversa natura già confusamente ammassate nella sua testa. Allora egli non era estraneo alla pittura, della quale aveva avuto qualche idea alla scuola di Masaccio (1); e finalmente, allorchè già valente scultore, faceva per la chiesa di S. Spirito di Firenze un crocifisso in legno, il priore del convento aveva permesso al giovane artista di dissecare cadaveri nello spedale, affinchè potesse prendere profonda cognizione della scienza del corpo umano.

Egli era giunto all' età di venti anni; Lorenzo de' Medici era morto; la condotta di Pietro suo successore faceva prevedere la cattiva sorte che l' attendeva, quando nel 1494 Michelangelo Buonarroti, sentendo vicina la cacciata de' Medici, non l' aspettò, e partì da Firenze. Da prima andò a Venezia, poi ritornò a Bologna. Ricco di speranze e di gioventù, ma povero di denaro, fu accolto in questa città da Gianfrancesco Aldovrandi, uno dei sedici magistrati che la reggevano. Questa ospitalità portò effetti felici al giovane artista: in un anno che essa durò, l' Aldovrandi fece fare due statue in marmo a Michelangelo, il quale passava i momenti d' ozio leg-

(1) * Il Buonarroti fu alla scuola di Domenico Ghirlandajo, e non a quella di Masaccio, morto trentun' anno avanti la nascita di Michelangelo. Dicono però i suoi biografi che egli studiò, come molti altri del suo tempo, nelle opere di Masaccio.

gendo ad alta voce al Magistrato di Bologna i più bei pezzi di Dante del Petrarca e del Boccaccio, che il giovane fiorentino faceva risaltare per la purezza ed eleganza della sua pronuzia.

Ma impaziente di mostrarsi sopra un più vasto teatro, andò a Roma, dove da prima si occupò, come ho già detto, nell' imitare le opere dell' antichità in modo da ingannare i conoscitori. Le sue dotte contraffazioni richiamarono l' attenzione dell' universale sopra di lui; poi lo resero celebre, ed in fine furono cagione che gli fosse affidata l' esecuzione di un gruppo in marmo, che è rimasto uno de' suoi capi d' opera: la così detta *Pietà*.

Il Condivi ci dice, che il suo maestro aveva ventiquattro o venticinque anni (1499 o 1500) quando fece quest' opera, che ben presto lo pose nel numero dei primi artisti del suo tempo. Questo gruppo, lungi dal sentire la rigidezza e la secchezza che si vede nelle sculture de' migliori statuari precedenti, è al contrario composto con una grandiosità, ed eseguito con una sicurezza scientifica che sorprende più di quello che piaccia. Della ingenuità, del modesto contegno, della elevazione piena di calma e di semplicità che si trovano sì delicatamente espresse nelle opere di Giotto, di fra Angelico da Fiesole, del Perugino, (la tradizione delle quali era stata preziosamente conservata puranco da Leonardo da Vinci), non se ne vede più indizio nella Pietà di Michelangelo. Nelle membra del Cristo piacquegli di esprimere la forza e la flessibilità del corpo umano; scolpendo la figura della Vergine, espresse il dolor vero ed energico di una matrona Romana. Oltreciò, il marmo è tagliato con una rara maestria, e la imitazio-

ne dell' uomo, considerato dal lato anatomico, è molto osservabile nella figura del Cristo.

Senza molto attenersi alle tradizioni delle rappresentanze sacre, trasmesse dai grandi artisti anteriori a Michelangelo, e avuto riguardo soltanto al subietto che egli aveva scelto, il gruppo della Pietà non ha il carattere di quella grandiosità semplice che conviene all'uomo Dio, nè esprime in nessun modo quel dolore ingenuo e tenero, quale ognuno si figura esser quello della Vergine Madre. La Pietà è piuttosto una scena di una tragedia di Eschilo, o dell' Inferno di Dante, che una composizione ispirata dal Vangelo. Lo scultore fiorentino dà troppo a divedere di aver sezionato nello spedale di S. Spirito, di conoscere tutti i frammenti antichi del giardino di Lorenzo il Magnifico, e fa manifesto il suo difetto capitale, che andò sempre crescendo; cioè l'esagerazione delle forme, delle attitudini, e delle passioni dell' anima, già profondamente impresse in tutte quelle opere che determinano l'epoca nella quale il falso gusto, il *manierismo*, come dicono gli artisti, cominciò a introdursi nelle arti.

L' apparizione di questo capo d'opera, perciocchè non bisogna dimenticare che esso è tale, e che solo i grandi uomini operano le rivoluzioni, anche funeste; l'apparizione, dico, del gruppo della Pietà divise ad un tratto gli artisti in due campi. Gli uni difesero le antiche dottrine; gli altri, in generale più giovani, si dichiararono in favore della maniera di Michelangelo, e si studiarono d' imitarlo.

Circa a questo tempo, essendo il Buonarroti ritornato nella sua città natale, ed incaricato dal Gonfalonier Soderini di fare le due grandi statue poste

dinanzi la porta di Palazzo Vecchio, il Perugino, già maturo in età ed il gusto e le opere del quale parevano di vecchia data agli ammiratori dell'autore della Pietà, venne in Firenze per vedere le opere del Buonarroti, e assicurarsi coi propri occhi del merito tanto vantato di questo giovane artista. Il vecchio pittore, le cui composizioni, più egli si avanzava negli anni, più diventavano uniformi, trovò la scultura del giovane fiorentino alquanto tormentata, e non ebbe nessun riguardo di dirlo. I partigiani dei due artisti si caricarono d' ingiurie, e lo stesso Michelangelo, lasciandosi trasportare dalla stizza che gli cagionavano le critiche del Perugino, arrivò fino a dir pubblicamente, che era uno stupido. Il Perugino credendo offeso l' onor suo, andò a lamentarsi, e domandar soddisfazione di quest' ingiuria al consiglio degli Otto, il quale, aggiunge il Vasari ammiratore del Buonarroti, lo licenziò molto vergognosamente.

Ma una rivalità più seria, e più importante per l' arte doveva ben presto sorgere in questa medesima Firenze, fra Michelangelo e Leonardo da Vinci. Dopo avere spesi più anni in percorrere come artista, come osservatore e come scienziato, i luoghi più insigni dell' Italia; e quando ebbe terminate le ispezioni delle piazze forti, in qualità di architetto e di ingegnere datagli dal Duca Valentino (1), il pittore del Cenacolo fu chiamato a Firenze da Pier Soderini per dipingere nella sala del Consiglio in Palazzo Vecchio, un fatto ragguardevole della storia Fiorentina.

(1) La patente del principe che dette a Leonardo da Vinci questa commissione, porta la data del 1502; e verso il 1504, Leonardo fu chiamato a Firenze, e concorse con Michelangelo.

Ma per alcune cagioni, delle quali la storia non dà i particolari, il giovane Michelangelo fu ammesso a concorrere con Leonardo nell' ornamento di questa sala. Fu assegnato a' due rivali un luogo per fare il cartone della composizione che ciascuno doveva poi dipinger sul muro. Leonardo ebbe la sala detta del Papa, attigua alla chiesa di S. Maria Novella; e Michelangelo ottenne uno studio nello spedale di S. Onofrio. Il primo scelse per soggetto la battaglia data nel 1440, presso Anghiari, dai Fiorentini che sconfissero l' esercito di Niccolò Piccinino inviato in Toscana da Filippo Maria Visconti (1). Michelangelo fece una composizione sopra un episodio della guerra di Pisa. Cedendo al gusto di dare gagliarde e violenti attitudini alle sue figure, e al forte istinto che aveva di dipingere il nudo; rappresentò vari gruppi di soldati fiorentini, sorpresi da un' antiguardia nel momento in che, per evitare il calore estivo, si bagnavano nell' Arno. Gli uni, già sulla ripa, si vestono de' loro panni, e raccolgono le loro armi; altri, più lenti e affatto nudi, ascendono le rive del fiume; di modo che, senza aver sotto gli occhi la incisione di Marcantonio, che ci ha conservato una parte di questa composizione, possiamo figurarci la vivezza delle attitudini, la quantità degli scorci e lo sfoggio anatomico spiegato in questo cartone.

Al tempo di questo concorso, Leonardo aveva cinquantadue anni, e il Buonarroti trenta. Anche osservando quello che la incisione ci ha conservato del-

(1) Una nota istorica fatta da Leonardo medesimo su questa battaglia, fa vedere la cura che l' artista aveva messo nel trattare il suo soggetto con esattezza. Si trova questa riportata dall' *Amoretti, Memorie di Leonardo da Vinci*, p. 95.

l' opera di Leonardo, siamo colpiti dal gusto e dallo stile che è dentro quell' opera. In vece di avere scelto un subietto grave, illustre e importante, ma che si sarebbe prestato a ricevere quella calma, quella profondità serena che il pittore del Cenacolo e della Gioconda imprimeva con tanta felicità nelle sue composizioni; Leonardo, preoccupato senza dubbio dal turbolento ingegno del suo giovane rivale, e non volendo restare indietro a lui nella scienza del disegno, nella gagliardezza delle attitudini, e nelle cognizioni anatomiche, compose uno azzuffamento di cavalleria, dove delineò i contorni delle figure quanto più potè, e disegnò de' cavalli che il suo rivale non aveva studiati, nè sapeva, senza dubbio, fare (1).

Il rumore sparsosi per questi due cartoni quando furon terminati, riempì per assai tempo Firenze, e risuonò per tutta l' Italia. Nondimeno, da quello che ne dice il Vasari, e tenendo conto del cimento nel quale si era posto Leonardo facendo una composizione strepitosa, è facile il conoscere che il vecchio atleta non ebbe un credito uguale a quello del suo giovane rivale. Mi conferma in questa opinione, l' esito che ebbe l' impresa del Vinci. Si sa che trasportato dal suo gusto per le scienze fisiche, e specialmente per la chimica, egli compose con degli oli un

(1) Non resta di questa composizione, molto comune, a mio gusto, che una incisione eseguita a bulino da Edelinck, tratta da un disegno che P. Paolo Rubens aveva fatto da alcuni schizzi copiati dal cartone stesso di Leonardo *. Non si può dunque giudicare che della disposizione generale, e delle linee di questa composizione molto intrigata e poco gradevole.

* Il gruppo inciso da Edelinck, composto da Rubens, seguendo la narrazione del Vasari.

intonaco così denso e così poco consistente, che dopo averlo applicato sul muro destinato a ricevere la pittura, colò giù e guastò i tratti già disegnativi dall' artista. Quest' accidente, aggiunge il Vasari, tolse il coraggio a Lionardo, il quale abbandonò interamente la impresa, e poco di poi partì per la Francia dove Luigi XII l' aveva chiamato.

Ma se, come è verosimile, il lavoro di Michelangelo fu a Firenze esaltato più di quello di Leonardo, non è meno certo, che questi due cartoni vi producessero un grandissimo effetto, e influissero sull' andamento che presero le arti da poi. Queste composizioni rimasero per qualche tempo esposte in S. Maria Novella; e tutti quanti i valorosi artisti che erano in Toscana, nell' Umbria ed a Roma, accorsero là a Firenze per vedere e studiare queste due maraviglie dell' arte. Fra gli artisti conosciuti e celebri che fecero questa specie di pellegrinaggio, il Vasari cita Aristotele da S. Gallo, Rodolfo del Ghirlandajo, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Alonso Berughetta spagnolo; poi, Andrea del Sarto, il Francia Bigio, il Sansovino, il Rosso, che andò in Francia sotto Francesco I; il Tribolo, allora molto giovane, Jacopo da Pontormo, Pierin del Vaga, ed in ultimo, quegli che doveva sorpassargli tutti, ed elevarsi sì alto, Raffaello Sanzio da Urbino, allora in età di ventuno o ventidue anni.

É noto come Raffaello, il quale aveva ricevuto i primi rudimenti della pittura da suo padre artista anche egli; affidato che fu molto giovane a Pietro Perugino, lavorò presso il suo nuovo maestro in qualità di apprendista, secondo l' uso del tempo, e attese ad imitare la maniera del Perugino in modo,

che lo scolare spesso faceva una buona parte de' quadri del suo maestro. Egli si era fatto tanto abile quanto bastasse perchè le sue composizioni avessero già un carattere proprio ed originale; quando, verso il 1504, dopo che Leonardo e Michelangelo avevano esposto i loro cartoni, il giovane Raffaello fu sollecitato dal Pinturicchio (1), suo condiscepolo più anziano di lui, di andare ad ajutarlo a dipingere la Sagrestia della cattedrale di Siena, dove il Cardinale Francesco Piccolomini ebbe in pensiero di far rappresentare le geste principali della vita di Papa Pio II, suo zio. Il Pinturicchio era un pittore mediocre, come provano i quadri che egli fece solo; per il che il suo istinto lo portò a prendere per ajuto, quando la sorte gli procacciò il lavoro delle pitture di Siena, un giovane di un'indole dolce, i talenti del quale egli sperava di adoperare in suo pro. Di fatti, Raffaello compose se non tutti almeno una buona parte dei dieci quadri della Sagrestia di Siena, e vi fece delle intere figure, ed altre cose accessorie.

Pare che fosse nel tempo del suo soggiorno molto lungo in Siena, che i rumorosi elogi dei mirabili cartoni di Leonardo e di Michelangelo traessero Raffaello a Firenze. Non disdice ancora il pensare, e mi par ragionevolissimo, che dopo aver veduto quelle opere dei due più grandi maestri del tempo, Raffaello conoscesse la maniera ristretta e quasi meccanica del Perugino suo maestro, e che provasse il bisogno di spogliarsi di quella, e ingrandire la propria (2).

(1) Bernardino Pinturicchio nato a Perugia nel 1461, e morto nel 1513, era allievo del Perugino.

(2) * Nel tempo in che il Sanzio potè far dimora in Siena

La esposizione dei due cartoni può dunque aversi come buona a stabilire una delle epoche più importanti nella storia delle arti moderne. Leonardo da Vinci, uscito già dall' infanzia quando ancora dominavano le dottrine gotiche, compiva la sua carriera artistica a cinquantadue anni, dopo aver terminate alcune pitture perfette, fondata una scuola che anche oggi fa la gloria della Lombardia, e stabilita sopra leggi immutabili l' arte d' imitare la natura visibile colla matita e col pennello.

Quanto a Michelangelo, appena in età di trentun' anno, se i mirabili pregi e i grandi difetti spiegati nel suo gruppo della Pietà, e nel suo cartone della Guerra di Pisa, erano i segni evidenti di tutto ciò che di prodigioso e di grande doveva partorire il suo sistema d' arte, erano ancora i principii di tutto quel male e di tutto il rivolgimento che egli doveva metter da poi nell' esercizio della scultura, della pittura e dell' architettura in Europa.

Finalmente, il giovane, il *divin* Raffaello era là presente, forse copiando con venerazione ed intelligenza le opere de' due uomini de' quali le produzio-

(quando il Pinturicchio attendeva al lavoro della Libreria, e non della *Sagrestia* del Duomo di quella Città) Raffaello non poteva aver veduto questi cartoni. Quell' opera poi tanto grandiosa per la composizione, quanto mirabile per la esecuzione, dimostra il Pinturicchio tutt' altro che *mediocre pittore*, come poco sopra lo dice il Delécluze. Oltreciò, manca di ragionevole fondamento quello che, seguendo il Vasari, è stato ripetuto da molti, cioè, che Raffaello avesse molta parte in questa grand' opera. Dal che si può dedurre altresì, che il Sanzio non avesse *molto lungo soggiorno* in Siena. Ciò meglio sarà provato quando la fortuna ci concederà di mettere ad effetto un disegno che da qualche tempo abbiamo in animo.

ni, e i nomi per quanto grandi nell' arte, tuttavia oggi cedono al suo.

Vi fu un tempo, non molto lontano dal nostro, nel quale si sarebbe voluto che un istorico pervenuto a questo punto, decidesse quale di questi tre uomini meglio ha compito la missione d'artista. Rispetto a che la critica ha fatto utili progressi, valutando in modo più equo le qualità del merito di ciascuno, e dei resultamenti dei loro sforzi particolari facendo un tutto che dimostra fin dove l'arte è pervenuta presso i moderni; quale ne fu il forte e il debole, e quali sono gli ajuti che ciascuno artista ha prestato allo sviluppamento generale delle umane cognizioni.

Tranne le cure che ebbe Raffaello nella tenera infanzia da suo padre e dal Perugino, ignorasi qual potè essere il modo d'istruzione elementare che ricevette. Alcune sue lettere, giunte fino a noi, nelle quali abbonda il dialetto umbro, darebbero a pensare che la sua educazione letteraria non fosse portata molto avanti, quantunque un frammento di versi scritti di sua mano, ne faccia attribuire a lui la composizione. Anco si cita come suo una specie di rapporto indirizzato a Papa Leone X, sopra le antichità e monumenti antichi di Roma, del quale sue possono esser le idee fondamentali, ma non lo stile, totalmente diverso da quello delle sue lettere. Dimodochè non par verosimile che Raffaello si sia occupato nelle lettere e nella lettura dei poeti e degli scrittori, come nella loro giovinezza, e fino alla fine della loro vita è noto che facessero Michelangelo e Leonardo.

Quando verso il 1507 o 1508 Raffaello fu pre-

sentato a Giulio II dal suo zio Bramante (1), la sua gioventù unita allo splendore che raggiava il suo ingegno, gli cattivò la benevolenza del Pontefice e di tutti i cospicui personaggi che componevano la sua corte. É degno di considerazione, come le prime opere che Raffaello eseguì nel Vaticano, cioè la Disputa del Sacramento, la Scuola d' Atene e il Parnaso, sono appunto quelle nelle quali il concetto generale e la scelta de' particolari richiedevano nell' artista cognizioni profonde e svariatissime. Difficile è a dichiarare, come un uomo di ventiquattro o venticinque anni, che aveva speso tutto il suo tempo in far quadri di subietto religioso, sugli esemplari che gli aveva dato il suo maestro, avesse trovato quello di acquistare tutte le cognizioni istoriche, tutta la erudizione necessaria per esporre in un modo sensibile e chiaro la gran quistione teologica, che forma il soggetto della Disputa; le differenti sette filosofiche riunite nella Scuola d' Atene, e il sodalizio dei più grandi poeti antichi e moderni, rappresentato nel Parnaso. Ma sappiamo, che oltre gli ajuti trovati nell' architetto Bramante per il disegno delle parti architettoniche e prospettiche; il Bembo, il Castiglione e l' Ariosto, letterati i più famosi del suo tempo, si dettero cura di guidare il giovane artista nella invenzione generale dei subietti, come pure nella scelta dei personaggi storici che era conveniente introdurvi.

La erudizione è cosa che richiede tempo e pa-

(1) * Il Pungileoni (Elogio di Giovanni Sanzio) dice che Bramante non era parente, ma solo compatriotta ed amico di Raffaello.

zienza; ma quello che cagionerà sempre maraviglia a coloro che hanno veduto i primi tre affreschi di Raffaello, si è la precisione, la finezza e la sorprendente profondità colla quale questo artista indotto e ancor tanto giovane, ha colto il senso dei subietti che gli sono stati dati, come pure il carattere di ciascuno de' personaggi storici, dei quali, secondo tutte le probabilità, egli non potè formarsi un' idea che nella conversazione dei dotti. Dalla esecuzione di queste opere fino alla fine della sua vita, Raffaello non ha mai cessato di sorprendere con la varietà ed eccellenza delle sue produzioni, nè io so quali altre più vivamente di queste svelino la potenza intellettuale di questo artista.

L' acume dell' intelletto, la squisitezza dei sensi, la potenza di tradurre in forma sensibile una reminiscenza, un pensiero, la natura e l' anima di un uomo, sono veramente i doni naturali dal cielo sì largamente concessi a Raffaello; cosicchè la scienza, rispetto alle applicazioni che se ne possono fare alle differenti parti dell' arte di dipingere, per lui, io credo sia stata sempre inutile. La ispezione delle sue numerose opere sembra provare che per lui il sapere si limitava alla confermazione di ciò che gli aveva fatto trovare il suo mirabile istinto. Per questo lato egli è l' artista per eccellenza, che ha sempre trovato, colto ed espresso aggiustatamente, senza far precedere al suo lavoro calcoli scentifici.

I critici che hanno fatto uno studio particolare delle opere di Raffaello, le hanno divise in classi, per mezzo delle quali essi distinguono tre sue diverse maniere. Io son lontano da condannare queste divisioni fondate sopra a giuste osservazioni; ma, per-

chè nello svolgimento dello spirito degli uomini possenti avvi sempre una successione di sforzi l'uno dall' altro dipendenti, io ordinariamente mi sono occupato (e lo confesso) più delle opere di transizione che hanno fatto passar Raffaello dall' una di queste pretese maniere all' altra, che della idea di dividere un uomo, uno e intero come egli è, in tre individui, in tre pittori differenti.

Per comprendere qual legame unisce le sue produzioni sì diverse, non bisogna perder mai di vista che quest' uomo è stato dotato di un istinto prodigioso, al quale ha sempre obbedito come se fosse stato Dio medesimo che gli avesse parlato. Ad alcuni conquistatori, a molti massacratori di uomini è stato fatto l' onore di esser considerati come gli strumenti della vendetta celeste; ora, ignoro perchè dir non si potrebbe che Raffaello è stata la mano eletta da Dio per muovere l' attenzione degli uomini a portarsi su tutti i gradi della bellezza visibile. E a coloro che domandassero a qual fine la Divinità ha inviato un tal ministro sulla terra, io gli comanderei di spiegare perchè mai in questo mondo sono fiori sì belli, e per qual ragione i più fulgidi e i più ricchi e i più grati, sono quasi sempre i meno fruttiferi e i meno utili. Certo, Iddio non ha messo nel nostro cuore il sentimento dell' ammirazione perchè vi dimori sterile; e ha gettato dei fiori e inviato Raffaello sulla terra perchè questa facoltà non si irrugginisca nella nostra anima.

Io considero adunque Raffaello come l' istrumento divino destinato nei tempi moderni a eccitare, e soddisfare il sentimento del bello visibile, sotto tutti gli aspetti, e sotto tutte le forme. Ed in fatti, se

attentamente lo seguitiamo nel suo corso, lo vediamo appena uscito dalle pastoje della scuola del Perugino, fare il quadro dello Sposalizio della Vergine, capo d'opera d'ingenuità (35). A Siena, imprime un carattere più grave e più profondo nelle composizioni del suo condiscepolo Pinturicchio. A Firenze, studia le opere di Leonardo da Vinci e di Michelangelo; ma docile ai dettami del suo istinto, dipinge i due affreschi della Disputa del Sacramento, e della Scuola d' Atene con una maniera sua propria, dove la sua ingenuità è già sostenuta da un certo grado di pratica. In queste due opere domina la più alta poesia; il bello visibile vi è sparso a profusione, e il carattere dei Padri della Chiesa e dei Santi, come pure quello dei grandi uomini dell' antichità e dei tempi moderni, vi è espresso con una sicurezza e una profondità inconcepibile.

Fino a quel punto il pittore Urbinate, guidato dal suo mirabile istinto, si era sentito troppo giovane per trattare le passioni dell' anima. Ma ben presto vinse queste nuove difficoltà. Tratta la Deposizione dalla Croce (Galleria Borghesi a Roma), e vi dipinge il dolore della madre di Cristo, e quello delle Sante Donne. Oltreciò, nelle attitudini degli uo-

(35) * Che dovremo pensare di quelle *pastoje della scuola del Perugino*, quando si abbia in mente, che questo quadro dello Sposalizio della Vergine, dal nostro autore chiamato a ragione capo d' opera d' ingenuità, non è che una copia con pochi cangiamenti, fatta da Raffaello nel 1504, dalla tavola che nove anni prima il suo maestro aveva condotta per il duomo di Perugia? (*V. Quatremere, Vita di Raffaello ec:* trad. dal Longhena, p. 19. e 135., nota; e *Rosini, Storia della Pittura Italiana.*

mini che portano il Cristo, mette una forza ed una precisione non per anche da lui espressa; cosicchè la composizione occupa i sensi e scuote l'anima. Ciò non pertanto, ben presto egli raccoglie insieme tutte le qualità che colla sua esperienza aveva acquistato. Ebbe in idea di fare un' opera nella quale fosse riprodotta la maniera ingenua della sua adolescenza, unita alla esperienza di un pittore già provetto nell' arte, e finisce la sua mirabile tavola della Madonna detta del Pesce.

Tornato alle stanze del Vaticano, si mostrò profondo pittore de' sentimenti dell' anima e delle passioni nell' Eliodoro scacciato dal tempio. Giammai lo sdegno e il turbamento dell' animo sono stati dipinti con maggior gagliardia, quanto nella figura di Giulio II, che per un compiacente anacronismo, il pittore ha posto vicino al gran sacerdote Onia.

Intorno a questo tempo, in che Michelangelo dipingeva la volta della cappella Sistina, opera che spargeva tanto rumore per Roma, Raffaello non volle rimanersi indietro in quest' altra maniera d' arte, nuova per lui. Egli risolvette di provarsi nella grandiosità delle forme; e per la cappella Chigi, nella chiesa della Pace, fece quelle famose Sibille, che sono tra le sue opere più belle.

Ma un caso che doveva tutto ad un tratto modificare le sue idee, e che mostra ad un tempo quanto poca istruzione fosse in quest' artista, e come lavorasse per istinto; è il gusto che si sviluppò quasi impensatamente in lui per le opere dell' antichità, delle quali tutta l' Italia dotta era assai preoccupata fin da due secoli. In quel tempo furono scoperti molti bassorilievi e statue antiche; poi, si apersero le

antiche Terme di Tito, dove il tempo aveva conservato pitture molto curiose. Quest' avvenimento dette un nuovo credito alle opere dell' antichità, e gli artisti non furono i meno ardenti in ammirarle, ed anche in imitarle. Leone X che favoriva particolarmente le ricerche archeologiche, dette a Raffaello l' incarico di far la rivista de' monumenti pagani d' ogni maniera, che si trovavano in Roma, e di fargli un rapporto delle indagini fatte. Io ho già parlato di questo scritto singolare, che tuttavia non credo disteso da Raffaello, che prova se non altro con qual cura, con quale amore e quale ammirazione il pittore osservava le rovine antiche. Così, dipartendosi da questo tempo, si vedono i principii della statuaria antica, e lo stile delle pitture delle Terme di Tito diffondersi nella maggior parte delle composizioni dell' Urbinate.

Dopo i saggi tentati nel silenzio dello studio, come i disegni del Giudizio di Paride, l' Apollo e Marzia, ed altri dello stesso genere, incisi da Marcantonio; Raffaello trovò due occasioni importanti per esercitare il suo talento nella maniera antica. L' una, fu una serie di composizioni sulla storia di Psiche, disegnate per esser riportate sul vetro, e che del pari furono incise da Marcantonio; l' altra, le Nozze di Psiche e d' Amore, che alle preghiere del Chigi, il quale gli aveva già fatto fare le Sibille nella chiesa della Pace, dipinse nel suo palazzo detto oggi la Farnesina. Questa serie di composizioni, improntate della grazia propria di Raffaello, e nelle quali ha messo una energia, e una maestà che non nocciono punto alla naturalezza delle attitudini e della espressione dei personaggi, è, a mio pa-

rere, quella che tra le opere dei pittori moderni meglio rende le idee che ci formiamo dell'arte nei bei tempi dell' antichità. Questa volta Raffaello ha affrontato la difficoltà suprema, cioè l' espressione, del bello nel nudo; e sovente l' ha resa. L' immaginazione tutta piena delle opere della statuaria antica che egli studiava, ne ha colto lo spirito, i sentimenti e le forme con quella stessa sicurezza d'intelligenza e di gusto che, rispetto a' suoi affreschi della Disputa del Sacramento, e della Scuola d'Atene, gli avea fatto indovinare in certo modo le sottigliezze della teologia, e il carattere proprio di ciascun filosofo pagano.

Ma quello che soprattutto il genio di Raffaello offre di sorprendente, si è la sua pieghevolezza unita alla sua profondità. Nelle sue opere nulla è trattato leggermente. La grazia e la leggiadria della forma, non tolgono mai nulla alla profondità del pensiero; e l' effetto proprio di esse si è quello di soddisfare compiutamente ai sensi e all' intelletto.

Questo gran pittore attese all'arte continuamente dalla sua adolescenza fino alla sua prematura morte; in modo che nella sua vita privata egli dovette ridursi a far poche cose, che per anche ci sono del tutto ignote. Solamente si sa, che egli era molto inclinato all' amore, che questa passione occupava i suoi ozii, e che cagionò la sua morte. Se ne riferiscono due aneddoti che danno qualche lume sulla natura di quest' uomo straordinario. L' uno appartiene ai tempi nei quali dipingeva le Nozze di Psiche, nel palazzo Chigi. Questo ricco romano (1),

(1) * Agostino Chigi nacque da famiglia nobile senese, e fu

amico di Raffaello, si era accorto che l'artista rallentava il suo lavoro con frequenti vacanze, e avendo alla fine saputo che ne era cagione la famosa Fornarina, mise questa donna ad abitare nel suo palazzo con il pittore, che dall' ora in poi non smesse

detto romano perchè in Roma lasciò i più splendidi monumenti della sua munificenza e ricchezza. « Fu nome famoso in Italia, e visse per poco uguale alla condizione di principe; uomo di grande ingegno, di spiriti vivaci e magnanimi, intendente ed amatore d' ogni bell' arte, pratico de' più rimoti paesi, l' osservazione de' quali gl' insegnò d' introdurre in Italia l' invenzione di cavare e formar l' allume, con molta utilità di questa provincia, e dello stato ecclesiastico, e con suo profitto di ben quattro cento mila scudi. Nè avvenne in lui ciò che è solito in chi acquista gran roba, l' amarla poi smoderatamente come suo parto, e però macchian la lode dell' industria col biasimo dell' avarizia. Anzi meritò il cognome di magnifico, usato darsi in quell' età come guiderdone alla splendidezza benefattrice del pubblico: avendo egli speso immenso danaro parte in fondazione d' opere pie, e specialmente di molte cappelle; parte in fabbriche di sontuosi palazzi e giardini, con impiegar negli uni e negli altri l' opera de' più eccellenti architetti e dipintori di quel fioritissimo secolo; parte in sostegno d' uomini egregi di varie professioni; parte nella formazione e nell' uso di varie stampe, in cui si richiamassero a vita molte nobilissime lingue morte; parte in sovvenimento d' amici meritevoli e bisognosi. Fra questi fu il cardinal Giovanni de' Medici, nel tempo de' suoi esili dalla città di Fiorenza; il quale poi creato pontefice, corrispose ad Agostino con generosa gratitudine, e l' ornò di singolari onoranze, degnandosi di ricever da esso insieme col collegio de' Cardinali tre regii conviti in un suo nobil giardino che ora posseduto da' signori Farnesi, ed ammirato per le pitture di Raffaello, ritiene anco il nome di Chigi, ed intervenendo alla stipulazione del suo testamento, ed allo sposalizio, nella propria casa di lui, ed in somma trattando seco piuttosto come amico che come signore ». (*Sforza Pallavicino*, *Vita di Alessandro VII*; *Prato*, 1839, *in* 8. *a pag.* 24-25).

più il suo lavoro. L' altra circostanza della vita di Raffaello appartiene al tempo in che egli doveva esser rapito sì giovane da questo mondo. La eccellenza delle opere, e la grandezza della sua fama oltre a dargli riputazione presso l'universale, e i favori di Papa Leone X e de' grandi, gli procacciarono molte ricchezze. Cosicchè Raffaello pervenuto a questo grado di prosperità, verso i trentacinque o i trentasei anni, non era partito da rifiutare; e il Cardinal Bibbiena era giunto a farlo acconsentire di sposare la sua nipote, Maria Bibbiena. La giovine donzella era già promessa al gran Raffaello, quando egli morì qualche giorno avanti a quello stabilito pel matrimonio. Maria poco tempo sopravvisse al pittore, vicino al quale fu sepolta, sotto l' altare della cappella della Madonna, al Panteon. L' amorosa passione di Raffaello per la Fornarina, può spiegare l' avversione che il grande artista parve avesse per il matrimonio; avversione che spesso reggeva le sue ben fondate speranze di esser creato Cardinale da Leone X.

Ma per finir di mostrare tutte le modificazioni che ha potuto ricevere il genio di Raffaello, fa d'uopo richiamarsi alla mente quelle sue opere fatte nell' ultimo periodo della sua vita, quando avendo trattato ogni maniera della sua arte, e divenuto arbitro del suo ingegno, ne fece conoscere tutta la pieghevolezza e la estenzione con un gran numero di svariate composizioni, delle quali non citerò che le più importanti. Sono queste molte delle sue Madonne, fra le quali quella del palazzo Pitti (della Seggiola) è forse la più delicata e la più perfetta; quella ove la vita, la grazia e la bellezza sono impresse con maggior forza. Poi il S. Michele e la S. Famiglia

fatta per Francesco I, dove si vede alquanto la influenza degli antichi modelli; poi la Madonna del Velo, una delle gemme del Museo di Parigi. Seguono i mirabili cartoni che oggi adornano il palazzo di Hamptoncourt, ne' quali la vita e gli atti degli Apostoli sono mirabilmente espressi; dove si trova quella natura, quella grazia e quella mansuetudine che Raffaello solo ha saputo esprimere, unite ad una precisione di atteggiamenti, ad una profondità di espressione, che il Pussino medesimo non ha vinta.

Finalmente, quando nel 1520 morte lo colse in età di trentasette anni, Raffaello dipingeva la *Trasfigurazione*. Per lungo tempo questo quadro fu riputato il capo d' opera di un tal maestro; e quantunque con ragione (a mio credere) la opinione generale siasi modificata rispetto a ciò; tuttavia è certo, che questo quadro è sempre un capo d' opera, e dovette parere il più importante di tutti agli occhi degli artisti che primi ne portarono questo giudizio.

A quest' opera adunque oggi si antepongono quasi tutte quelle che io ho citate: i Cartoni d' Hamptoncourt, la S. Cecilia, la Madonna di Fuligno, quella del Pesce, la Psiche della Farnesina, e soprattutto, i mirabili affreschi del Vaticano. In questi ultimi quadri non è la esecuzione la più semplice quello che dà un incanto particolare agli occhi degli artisti intelligenti; ma coloro che studiano e consultano un' opera coll' intendimento d' impararvi i segreti della loro arte, si danno a osservar specialmente sino a qual punto le materiali difficoltà sieno state vinte. Ora, di tutti i quadri a olio parmi non ve ne abbia alcuno che vinca nel merito d' ogni sua parte quello della *Trasfigurazione*. Indipendentemente da

molte figure ove il bello e il gran genio dell' Urbinate si manifestano in tutta la sua forza, la esecuzione straordinaria di questo quadro ne fa, sotto questo rispetto, il *capo d' opera* della pittura; ed io credo, che in questo senso sia stato dato ad esso questo titolo per più di due secoli.

Intendendo ad esser breve, ho tralasciato di parlare di quella serie di ritratti dipinti da Raffaello, i quali uniti a quelli fatti da Leonardo, saranno eterni capi d' opera in questo genere dell' arte. Io non ho parlato delle storie dell' Antico Testamento dipinte nelle Logge Vaticane, dove la viva immaginazione ha saputo molto felicemente trar profitto dalle *grottesche* scoperte nelle Terme di Tito, e ha dato all' Europa una maniera di ornamenti graziosi e variati, che anche oggi servono di modello. Avrei dovuto parlare della prodigiosa quantità di composizioni disegnate, come la Calunnia, la presa d' Ostia ec., che Marcantonio suo scolaro ha incise. Avrei dovuto parlare ancora del singolar talento di Raffaello per l' architettura; citare la elegante casa che egli fece innalzare in Firenze, e dire che fu aggiunto a Fra Giocondo e a Giuliano da S. Gallo, per continuare la fabbrica della Basilica di S. Pietro di Roma. Ma io doveva ristringermi specialmente a far conoscere questo fatto così importante pel mio subietto; cioè, che l' ultima opera di Raffaello, più che per l' incanto delle forme e per l' altezza de' sentimenti e dei concetti, qualità proprie delle sue prime produzioni, si distingue per tutte le qualità scientifiche dell' arte, già da Raffaello colla pratica acquistate quando dipinse la Trasfigurazione.

Qualunque sia il gusto che fa porre innanzi o Leo-

nardo da Vinci o Raffaello d'Urbino o Michelangelo; tutti converranno che di questi tre uomini, ciascuno di per sè per genio egualmente grande, i due primi sono stati artisti pieni di ragione e di gentilezza, mentre il terzo si mostrava stravagante nelle sue idee, bizzarro ne' suoi gusti.

Quello che ho detto di Michelangelo giustifica quest' asserzione; ma quando studiansi attentamente i giganteschi disegni che egli ha concepito per soddisfare alle non meno strane fantasie accarezzate da papa Giulio II; quando consideriamo una parte delle opere di scultura da esso condotte per questo pontefice; quando riconosciamo la strana bizzarria che egli ha introdotto nell' architettura, arte portata sì alto, e sì delicatamente ordinata da Leon Batista Alberti, dal Brunellesco e da Bramante; e finalmente, quando consideriamo la volta e il Giudizio Finale dipinti da Michelangelo nella cappella Sistina, dopo che Leonardo aveva fatto il Cenacolo e la Gioconda, mentre Raffaello tirava a fine i suoi affreschi del Vaticano; si domanda se quest' uomo, che certamente innalzava un monumento così durevole alla sua propria gloria, non dava opera, senza saperlo, alla rovina delle tre arti che esercitava.

Questo gigante alcun poco difforme dagli altri, ha tagliato per il suo dosso una veste, la quale non ha fatto altro che render ridicoli tutti quelli imitatori che hanno voluto indossarla. Michelangelo è un uomo a parte; cristiano quando pensa, pagano quando tratta la matita e lo scarpello; rigorosamente casto ne' suoi costumi e ne' suoi versi, è il più osceno tra i grandi pittori moderni; amante della forma per la forma la rendeva spaventosa colla esagerazione della

forza che dava ad essa; da una parte più delicatamente platonico del Petrarca e di Dante, pieno di soavità e tenerezza quando parla in versi, dall'altra ordinariamente brutale e quasi feroce nelle sue sculture e ne' suoi freschi, ordinariamente sì bizzarro in architettura (1).

Le copie e le forme delle sue opere, portate ultimamente a Parigi, possono servir di prova alle mie asserzioni; ma siccome non si può nel modo stesso giudicare di Michelangelo come poeta, io procurerò di far conoscere quanto di dolce, di delicato e di sentimentale ancora era nell' anima di questo scultore, di questo pittore abitualmente forsennato. Ecco un sonetto indirizzato ad una donna ignota, a proposito di un passeggiero raffreddamento:

Se un casto amor, se una pietà superna,
Se una fortuna infra duo amanti eguale,
Cui sia comune ognor la gioja e 'l male,
Quando uno spirto sol due cor governa;
Se una anima in duo corpi fatta eterna,
Ambo levando al cielo, e con pari ale,
S' un simil fuoco, ed un conforme strale
Ch' altamente in due sen vive e s' interna;
Se amor l' un l' altro, e nessun mai se stesso,
Sol desiando amor d' amar mercede,
E se quel che vuol l' un, l' altro precorre,
A scambievole imperio sottomesso,
Son segni pur di indissolubil fede;
Or potrà sdegno tanto nodo sciorre?

(1) * Sebbene le parole di che l' autore si serve per giudicare della natura e del genio del Buonarroti ci sembrino in

É difficile intendere come questi pensieri sì casti e sì delicati intorno all' amore, siano potuti esser messi in versi eleganti da quell' uomo stesso che ha fatto la Leda, il Convito degli Dei, e alcune parti del Giudizio finale; dal poeta che parlando della statuaria, arte sua favorita, diceva ancora:

Com' esser, Donna, puote (e pur se 'l vede
La lunga esperienza) che più dura
Immagin viva in pietra alpestre e dura,
Che il suo fattor, che morte in breve fiede?
La cagione all' effetto inferma cede,
Ed è dall' arte vinta la natura:
Io il so che amica ho sì l' alma scultura,
E veggio in tempo omai rompermi fede.
Forse ad amendue noi dar lunga vita
Posso, o vuoi ne' colori o vuoi ne' sassi,
Rassembrando di noi l' affetto e il volto;
Sicchè, mill' anni dopo la partita,
Quanto tu bella fosti ed io t' amassi
Si veggia, e come a amarti io non fui stolto.

Come è possibile che il poeta che ha composto tali versi, sia ancora lo scultore e il pittore che nella Cappella di S. Lorenzo di Firenze, e nel Giudizio finale della Sistina ha scolpito la Madonna, ha dipinto Santi che facilmente si prenderebbero per terribili Eumenidi? Ah! certamente questo fatto è una

molte parti di una aggiustatezza ed evidenza non comune, tuttavia troviamo ardite e sconvenienti le espressioni che Michelangelo d' ordinario fu *brutale* e quasi *feroce* nelle sue sculture; abitualmente *forsennato* nei suoi affreschi.

nuova difficoltà da aggiungersi al misterioso problema delle azioni dell' umano ingegno.

Nondimeno, Michelangelo si è mostrato una volta pittor grazioso in uno dei soggetti della volta Sistina: la nascita d' Eva. Ma egli è restato inferiore a Leonardo da Vinci, a Raffaello e a sè stesso come poeta.

La volta della Sistina, quantunque meno celebre del Giudizio finale, è la principale opera di pittura di Michelangelo. In mezzo a tante sovrane bellezze, soprasta Iddio rapidamente passando vicino al globo terraqueo, ed anima l' uomo toccandolo colla punta del dito: capo d' opera di pensiero e di esecuzione, che dà una idea della potenza del Creatore, e della origine celeste dell' uomo. Là è il vero capo d' opera del Buonarroti; egli vi ha messo grandezza e forza, sue qualità ordinarie; ma questa volta, e questa volta soltanto, egli ha dato calma ai suoi personaggi, sicchè quest' opera è assolutamente bella.

Vicino a questa mirabile composizione se ne trovano molte altre che eccitano fortemente l' attenzione, quantunque siano inferiori alla precedente. In questa volta sono dipinti i Profeti e le Sibille, Oloferne, e uno intero popolo di personaggi imponenti e terribili, come gli abitatori dell' Inferno di Dante, di cui le figure di Michelangelo spesso sono reminiscenze incarnate. In ogni parte, e in tutti i contorni capricciosi di una architettura complicata e bizzarra, il pittore si è compiaciuto di mettere in attitudini disagiose e senza ragione, uomini, donne e fanciulli, immersi in un meditare vicino alla disperazione. Non si vede perchè essi soffrano, e nondimeno

sembra che il loro cupo dolore debba durare eterno. Tutti questi esseri appajono dotati di una forza di corpo prodigiosa, che la loro volontà non sa in che adoprare; essi hanno l'affaticato sembiante della inutile attività delle loro membra, e del vuoto terribile che occupa la loro anima. Queste attitudini e questo stato dello spirito che designa molto bene la disposizione in che c' immaginiamo debbano essere i dannati nell' inferno, si ritrovano in gradi differenti in tutte le figure scolpite e dipinte da Michelangelo. Le statue di Lorenzo e di Giuliano de' Medici, le altre due di una esecuzione così potente, e che quantunque nominate il Giorno e la Notte, non hanno alcuna relazione, alcuna analogia con quei soggetti; non sono, al dire il vero, che anime in pena, le quali in qualche cupo cerchio del purgatorio attendono che la bontà divina alla fine conceda loro l' eterno riposo (1). Il Mosè stesso, al quale lo scultore ha dato la fierezza orgogliosa di un tiranno mal sicuro, invece della calma solenne che converrebbe al legislatore degli Ebrei; il Mosè il cui marmo è tagliato con tanto ingegno e tanta furia, pecca nel pensiero, e, come accade sempre in simil caso, nell' atteggiamento.

Col crescer degli anni, scemarono i pregi di Michelangelo, e crebbero i difetti. Egli aveva fatto la sua Pietà, la volta della cappella Sistina, e la maggior parte delle opere di scultura delle quali io ho

(1) * Non parve così al ch. Niccolini, il quale ingegnosamente seppe interpretare il profondo e filosofico pensiero che l' artista volle significato con queste figure (V. Discorso del Sublime e di Michelangelo).

parlato, all' età di cinquantaquattro anni; e queste sono senza dubbio le sue migliori opere.

Verso questo tempo, nel 1531 cioè, dopo aver veduto cadere sotto la tirannide di Alessandro de' Medici Firenze sua patria, Michelangelo abbandonò per sempre il suo paese, e andò a fermar la sua dimora a Roma, dove fu accolto da papa Clemente VII, che lo stimolò a dipingere nella cappella Sistina, da una parte il Giudizio Finale, e dall' altra la caduta degli Angeli ribelli. L' artista, poco disposto ad intraprendere un lavoro così vasto, ed obbligatosi d'altronde colla famiglia di Giulio II a finire il monumento di questo pontefice, non lavorava che poco nei cartoni del Giudizio (1). Morto Clemente VII, si

(1) Se qualche cosa può dare una idea dei giganteschi concetti e bizzarri di Michelangelo, quella per certo si è della sepoltura ch' egli aveva composta, e di cui aveva eseguito una porzione per il papa Giulio II. Ecco la descrizione che ce ne ha data il Vasari:

« . . . . . e perchè ella dovesse mostrare maggior grandezza, volse che ella fosse isolata da poterla vedere da tutte quattro le faccie, che ciascuna era per un verso braccia dodici, e, per l' altre due, braccia diciotto, tanto che la proporzione era un quadrato e mezzo. Aveva un ordine di nicchie di fuori attorno, le quali erano tramezzate da termini vestiti dal mezzo in su, che colla testa tenevano la prima cornice, e ciascuno terminato con strana e bizzarra attitudine ha legato un prigione ignudo il quale posava coi piedi in un risalto d' un basamento. Questi prigioni erano tutte le province soggiogate da questo pontefice, e fatte obbedienti alla chiesa apostolica; ed altre statue diverse, pur legate, erano tutte le virtù ed arti ingegnose, che mostravano essere sottoposte alla morte, non meno che si fusse quel pontefice, che sì onoratamente le addoprava. Su' canti della prima cornice andava quattro figure grandi, la vita attiva e la contemplativa, e S. Paolo e Moisè. Ascendeva l' opera so-

credette sciolto da questo grave carico; ma il nuovo pontefice, Paolo III, molto più esigente in ciò del suo predecessore, ridomandò con molto maggiori istanze ancora l'esecuzione del Giudizio Finale; fece modificare il contratto che obbligava Michelangelo a condurre quaranta statue per il sepolcro di Giulio II, e non lasciò più in pace l'artista, fino a che non ebbe cominciata la grande opera della Sistina. Dopo otto anni di lavoro, Michelangelo scoprì il suo affresco nel 1544, nell'età di settanta anni (1).

pra la cornice in gradi diminuendo con un fregio di storie di bronzo, e con altre figure e putti ed ornamenti attorno; e sopra era per fine due figure, che una era il Cielo, che ridendo sosteneva in sulle spalle una bara insieme con Cibele Dea della terra, e pareva che si dolesse che ella rimanesse al mondo priva d'ogni virtù per la morte di questo uomo; ed il cielo pareva che ridesse che l'anima sua era passata alla gloria celeste. Era accomodato, che si entrava ed usciva per le teste della quadratura dell'opera nel mezzo delle nicchie, e drento era caminando a uso di tempio, in forma ovale, nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a posarsi il corpo morto di quel papa; e finalmente vi andava in tutta quest'opera quaranta statue di marmo, senza le altre storie, putti, ed ornamenti, e tutte intagliate le cornici ed gli altri membri dell'opera d'architettura ». Di queste quaranta statue, Michelangelo ne ha sbozzate diverse, delle quali tre solamente sono state finite da lui; e sono adesso al Louvre a Parigi, e il famoso Moisè che è il pezzo principale del monumento di Giulio II, ridotto tale quale oggi lo vediamo a Roma; nella chiesa di S. Pietro in Vincoli. Esiste uno schizzo dell'insieme del concetto di questo sepolcro, di mano di Michelangelo, del quale ne è stata data la incisione nel quattordicesimo volume del Vasari della edizione dei Classici di Milano, 1811; dal D'Agincourt; e dal Ciampi, *Lettera di Michelangelo* ec.

(1) * Il Vasari, che si mosse a bella posta da Venezia per andare a vedere questa grand'opera, dice che fu terminata nel 1541.

Due influenze hanno signoreggiato l' immaginazione di Michelangelo nell' eseguire questa sorprendente opera: quella dell' apparato poetico trasmesso da Dante, l' altra una specie di mania di fare dei nudi, disposizione naturale nell' artista fiorentino, ma accresciuta dalla sua ammirazione per la statuaria antica, ed esagerata ancora dal rincrudimento del suo gusto per gli studii anatomici. I critici, che nel loro capriccio hanno detto che questa pittura era una raccolta di figure accademiche, e che ciascuna di esse rassembrava a un sacco di noci, sono stati certamente colpiti più dai difetti, che dalle bellezze che racchiude quest' opera; ma nei loro acerbi motteggi, v' è qualche cosa di vero.

Dopo aver veduto le pitture di Giotto, quelle di Frate Angelico (1) e del suo scolare Benozzo Gozzoli, il Cenacolo di Leonardo da Vinci, i primi due affreschi di Raffaello, e i grandi cartoni di Hamptoncourt, opere tutte terminate nel 1520, nel-

(1) * Dall' esser quì fatto nuovamente parola del Beato Angelico, prendiamo occasione di aggiungere a quanto di Don Lorenzo Monaco è stato detto nella nota 1. a pag. 53, che questo raro e religioso pittore ebbe non solo pregi eguali, e masssime conformi a quelle del Da Fiesole; ma che tra di loro fu ancora stretta amicizia, e fratellanza artistica. Di questo ci ha fatto certi, or son pochi giorni, l' aver veduto tre storie dipinte da Don Lorenzo nella celebre tavola del Deposto di Croce dell' Angelico, un tempo in S. Trinita, ora nella Galleria delle Belle Arti di Firenze. Queste storie sono quelle dentro le guglietto di essa tavola; e rappresentano il Redentore quando apparisce alla Maddalena, la Resurrezione di Gesù Cristo, e le tre Marie al sepolcro; la quale ultima storia è piena di sentimento grandissimo. Ogni intelligente che ne faccia il confronto con altre opere di questo Monaco pittore, non vorrà dubitare di questa nostra asserzione.

le quali l' arte è stata molto felicemente applicata allo spirito dei soggetti cristiani; è difficile il comprendere perchè venti anni dopo, Michelangelo ha rappresentato il Cristo con forme erculee, cogli occhi furenti, e invece del segno del perdono, facente l' atto della maledizione e condanna. Perchè, se il pittore ha voluto esprimere piuttosto quest' azione, non l' ha egli accompagnata colla calma di un giudice divino? Questa figura, quella della Vergine, d' Eva, e dei Santi spirano tutti il timore e lo spavento. L' uomo Dio, e gli eletti che lo circondano, lasciano vedere altrettanto turbamento su i loro volti e nella loro anima, quanto ne mostrano gli sciagurati, alla condannazione dei quali essi assistono. Tutto ciò, senza parlare delle inconcepibili oscenità che bruttano quest' opera, è un enorme difetto di composizione, tanto più grande, inquantochè il pittore, tutto compreso dalla poetica di Dante, avrebbe dovuto ricordarsi che il poeta non solamente ha contrapposto agli spaventevoli quadri dell' inferno, episodii teneri e graziosi; ma che egli messe tanta calma e serenità nel paradiso, quanta agitazione e quanto terrore aveva sparso nella sua prima cantica.

Leggendo nel Vasari i singolari elogi che si prodigarono a Michelangelo per quest' opera, si conosce bene ch' essi erano fatti dalle persone del mestiere, da artisti mediocri, tali come il Vasari stesso, che faceva consistere tutto il merito del pittore nel render più netta una linea, nel rappresentare le membra vedute in iscorcio, e soprattutto nell' esprimere, ed al bisogno anche inventare, delle parti anatomiche (1).

(1) Io consiglio i giovani artisti di osservare attentamen-

Questi falsi elogi dati ad un uomo veramente grande, hanno una importanza storica che farà perdonare la seguente citazione; e tanto più, perchè essi faranno cauti a non fidarsene coloro ai quali simili lodi fossero tributate. « Questa opera, dice il Vasari parlando del Giudizio finale della Sistina, mena prigione legati quelli che di sapere l' arte si persuadono; e nel vedere i segni da lui tirati nei contorni di che cosa essa si sia, trema e teme ogni terribile spirito, sia quanto si voglia carico di disegno; e mentre che si guardano le fatiche dell' opera sua, i sensi si stordiscono solo a pensare che cosa possono essere le altre pitture fatte, e che si faranno, poste a tal paragone. E veramente felice chiamare si puote, e felicità della memoria di chi ha visto questa veramente stupenda maraviglia del secolo nostro. Beatissimo e fortunatissimo Paolo III, poichè Dio consentì che sotto la protezione tua si ripari il vanto che daranno alla memoria sua e di te le penne degli scrittori! Quanto acquisteranno i meriti tuoi per le sue virtù! Certo, fato bonissimo hanno a questo secolo nel suo nascere gli artefici, da che hanno veduto squarciato il velo delle difficultà di quello che si può fare ed immaginare nelle pitture e sculture ed architetture fatte da lui ».

te nelle opere incise di Michelangelo Buonarroti, una incisione di N. Strixner, fac-simile di un disegno a penna di quest' artista, ove egli ha fatto gli schizzi delle figure della parte inferiore del Giudizio Finale. È uno studio anatomico delle membra di varie figure. Malgrado la venerazione che si deve alla memoria di Michelangelo, bisogna confessare che nessun muscolo è al suo posto, e che egli ne ha ancora inventati alcuni, difetto che si trova eziandio nel suo Serpente di bronzo.

Queste parole dell' allievo del pittore della Sistina farebbero giudicare, se d' altronde non lo sapessimo, che a quel tempo la scuola formata dal Buonarroti riduceva l' arte allo stato di scienza. Bellezza, situazioni, espressione, pensiero, tutto era subordinato alla cognizione ed alla imitazione del corpo umano, ai mezzi materiali di disegnarlo e di renderne i contorni e gli scorci. Poco importava che una testa fosse bella, ed esprimesse con precisione e grazia quello che credevasi sentisse una persona, purchè questa testa stesse bene sopra i suoi *piani*, avesse un forte rilievo, e purchè, insomma, vi fossero adempite tutte le condizioni della imitazione materiale, si credeva aver fatto un capo d' opera. Tale fu il grave errore cui dette origine l' ultima opera di Michelangelo, il quale previde questo male quando disse: *la mia scienza partorirà dei maestri ignoranti.*

Ma infine, egli disse *mia scienza*; egli ne andava superbo, egli ne aveva fatto pompa nel suo Giudizio finale, nel modo stesso che Raffaello aveva mostrato questa inclinazione nella sua Trasfigurazione; perchè questo è lo sforzato effetto dello studio e della esperienza nelle arti, che vanno sempre a finire coll' infiltrarsi nella scienza, perciocchè veramente esse sono il fiore che si trasforma in frutto.

Raffaello diventò dotto senza avvedersene, Michelangelo studiatamente; ma Leonardo da Vinci era nato tale.

Ritorniamo adesso a questo grand' uomo che abbiamo lasciato all' apice della sua gloria artistica, e seguitiamolo sino alla fine del suo corso. Finito il cartone fatto a concorrenza con Michelangelo a Firenze, e disgustato di questo lavoro, meno forse per le con-

trarietà materiali, che per la divisione di gloria che allora fu obbligato a fare col suo giovane rivale; Leonardo, già invitato da Luigi XII a portarsi in Francia, risolvette di andar presso questo principe. È ignoto quali potessero essere le sue occupazioni a Blois, dove da' suoi ricordi sappiamo soltanto che dimorò. Il suo soggiorno fu nel 1506; e da altre indicazioni segnate ne' suoi manoscritti, sappiamo ancora che l'anno seguente (1507) ritornò in Lombardia, chiamatovi dai Milanesi, allora sotto la dominazione di Luigi XII, perchè si occupasse dei progetti e dei lavori del canale della Martezana. A Vaprio, presso il Melzi suo amico ed allievo, si dette agli studii preliminari che richiedeva questo lavoro, come prova un capitolo che egli ha scritto, *del canale della Martezana*, nel quale espone: 1.° i mezzi di diminuire le perdite che verrebbero al Lodigiano dalle acque che si togliessero alla irrigazione delle terre coltivative e prative, in vantaggio della navigazione; 2.° i mezzi d'impedire quest' inconvenienti, ricercando le sorgenti attive, a fine di usare delle loro acque per la irrigazione delle terre. Nel mentre che a Vaprio lo scienziato attendeva a queste ricerche, l' artista non stava ozioso; ed in questo medesimo anno appunto (1507) dipinse sulle pareti del palazzo del suo amico Melzi una Madonna colossale, la cui testa aveva sei palmi di altezza. I contemporanei parlano di quest' opera, oggi distrutta, come di un' opera bellissima che destò l' ammirazione dell' universale.

Per far meglio conoscere come stesse Leonardo da Vinci rispetto alla Lombardia e alla Francia, non sarà inutile di riandare, che Lodovico Sforza detto il Moro, costretto ad abbandonare Milano dopo la con-

quista di questo Ducato fatta da Luigi XII, tornò qualche tempo dopo in possesso di questa città che gli fu tolta di nuovo dai generali del re di Francia, al quale fu mandato prigioniero il suo nemico. Lodovico il Moro fu rinchiuso a Loches, dove morì dopo quasi dieci anni di prigionia. Luigi XII adunque nell' anno 1505 era rimasto padrone del Milanese, dopo avere ottenuto dall' Imperatore Massimiliano I, genero del prigioniero, l' investitura di questo ducato, che fu rinnovata nel 1508, quando si concluse la lega di Cambrai. Le grandi famiglie del Milanese, come il rimanente della popolazione, erano divise di opinioni e d' interessi, rispetto agli avvenimenti della politica e della guerra; ma Leonardo posto in mezzo a questo conflitto, parve essersi perpetuamente ristretto nella duplice parte di artista e di scienziato, cercando d' esser utile, e d' illustrare un paese ch' era divenuto la sua patria adottiva, senza prendersi molta inquietudine dei diritti e delle sorti medesime dei sovrani che cercavano di conquistarlo e di governarlo. Io mi fermo sopra a questo fatto, perchè è osservabile che un uomo insigne come Leonardo, nato nel seno di una repubblica, non solamente non abbia in nessun passo de' suoi numerosi scritti fatto cenno di amore o di odio per tale o talaltro dei sovrani che l' hanno protetto, ma sembra ancora assolutamente estraneo all' amore della patria. Lodovico il Moro è scacciato da Milano, Leonardo va a lavorare tranquillamente a Firenze; Luigi XII si stanzia in Milano, Leonardo vi ritorna (1);

(1) Vedi le due lettere inedite di Luigi XII, riportate in fine di questo libro.

e colla medesima artistica disposizione colla quale compose gli ornamenti e le decorazioni ordinati per celebrare la gloria di Lodovico Sforza ancora regnante, quando Luigi XII, dopo la conquista di Genova, tornò trionfante a Milano, il nostro artista fece egualmente per questo principe archi e invenzioni, dipinse trionfi per le sue feste. Per questo lato Leonardo è un uomo tutto a parte; e quando egli era a Vaprio (1507 e 1508), presso il suo amico Melzi, attendeva a vicenda allo studio delle scienze ed alla pittura, avendo presso di sè il suo caro allievo Salai; e pare che il resto del mondo gl' importasse assai poco. Un suo ricordo dei libri che allora gli furono prestati da varie insigni persone di Milano, può darci indizio delle moltiplici idee che il suo spirito concepiva. Questi libri sono: un *Vitruvio* prestato da Ottaviano Pallavicino; un *Marliano*, sui calcoli, un *Alberto il Grande*, de *Coelo et Mundo*; un *Trattato di Anatomia*, appartenente ad Alessandro Benedetto, e il *Poema di Dante* che gli aveva imprestato Niccolò della Croce. Della indifferenza colla quale mirava gli avvenimenti politici, e la sorte de' principi che doveansi celebrare e sopportare, si può far giudizio da queste parole scritte in testa di uno de' suoi manoscritti, dove via via andava registrando le sue idee e talvolta i suoi sentimenti: « *Fuggi le tempeste! — Il Duca Sforza ha perduto lo Stato, i suoi beni e la libertà; nessuna delle sue opere è stata terminata* (1) ».

Nell' anno 1509 prese a fare uno sbocco ed una

(1) * Qui l' autore ha dato un altro senso ad alcune parole di Leonardo. Egli ha creduto che il *fuggi la fortuna*, fosse una massima di prudenza, e l' ha tradotto per *fuis les orages*, non badando che quelle parole si riferivano al Bergonzo, nominato

cataratta al canale di S. Cristofano a Milano, lavoro per il quale ebbe in ricompensa da Luigi XII la proprietà di varie prese d' acqua. In questo tempo, Ser Piero (1), zio di Leonardo, morì in Firenze, il che obbligò l' artista di portarsi in quella città per assistere agli interessi della sua eredità. Dopo ciò egli fece ritorno a Milano, sempre accompagnato dal suo diletto discepolo Salai, e procurò di farsi assicurare la proprietà delle prese d' acqua che gli erano state accordate dal re a titolo di ricompensa. Oltre quello che Leonardo guadagnava coll' esercizio della pittura e coi fatti risparmi, possedeva a cinquantott' anni (2) la vigna donatagli da Lodovico il Moro, per le cure che si era preso per innalzare la statua equestre e colossale di suo padre; e i corsi dell' acqua, dono di Luigi XII.

Ma la scena politica andava nuovamente cangiando. I principi d' Italia, l' imperatore Massimiliano e papa Giulio II, si erano uniti per cacciare i Francesi dal ducato di Milano, e rimettervi la famiglia Sforza. Difatti, il figlio del Moro, Massimiliano, nipote dell' Imperatore, salì di nuovo sul trono di suo padre (1512); e i biografi di Leonardo pensano che in questa occasione egli facesse ancora il ritratto del giovane duca, rientrato ne' suoi stati. Ma sembra nondimeno, che Leonardo si riappiccasse agli

ne' citati ricordi di Leonardo, che per maggior intelligenza quì sotto riportiamo.

(1) * Correggi in Ser Francesco, perchè Ser Piero era il padre e non lo zio di Leonardo.

(2) * Nell' anno 1499, e quarantottesimo della sua vita, Leonardo entrò al possesso della vigna donatagli da Lodovico il Moro. (V. *Amoretti*, Mem. cit.)

interessi della Francia, piuttostochè a quelli dell'Italia, perchè dopo aver cercato per qualche tempo di trar partito dal novello Sforza regnante a Milano, e dopochè i Francesi furono rotti a Novara, e scacciati d'Italia; Leonardo a cagione della miseria che affliggeva il paese, non trovando più occasione di trar profitto dall'esercizio del suo ingegno, partì col Melzi, il Salai e gli altri suoi allievi per Firenze.

I Medici erano rientrati in patria precisamente verso lo stesso tempo in che gli Sforza ricuperarono il ducato di Milano; e l'anno seguente (1513), quando Leonardo giunse in Firenze, essa era governata da Giuliano de' Medici; e il cardinal Giovanni, fratello di lui, era stato eletto papa col nome di Leone X. Giuliano non contento di accogliere Leonardo a Firenze si offrì di condurlo a Roma, dove andava per assistere alla incoronazione del suo fratello Leon X, il quale salito sul trono, pensò a farsi corona di tutti quanti gli uomini insigni del suo tempo, e accolse Leonardo, proponendosi di adoperare il suo ingegno. Ma Michelangelo, e Raffaello favorito da Bramante, le opere del quale avevano già sparso tanto splendore nel pontificato di Giulio II, provarono rincrescimento nel veder giungere un rivale cui l' età parea dovesse escludere dalla giovane generazione colla quale egli veniva a concorrenza. Quantunque nulla sappiamo di certo a questo proposito, tuttavia è verosimile che nella corte di Leone X sorgesse un piccolo partito favorevole a Michelangelo e a Raffaello, e che nessuno badasse al già vecchio pittore del Cenacolo e della Gioconda.

Dalle parole del Vasari, pare che il soggiorno di Leonardo a Roma non fosse lungo, e che vi la-

vorasse poco. In questa città egli non finì altro che una S. Famiglia, la Madonna dipinta in fresco, che si vede ancora sulle pareti del chiostro di S. Onofrio, e un ritratto di donna, che si dice esser quello della sposa di Giuliano de' Medici. Sappiamo ancora, che egli fece il conio e l' ingegno col quale si batte la moneta, e che questi strumenti furono adoperati a Roma. Ma i suoi talenti artistici e scientifici, ancorachè eccellenti, non poterono rivolgere su di lui una sufficente parte dell' ammirazione che Michelangelo e Raffaello, suoi giovani rivali, sì potentemente attiravano sopra a se stessi. Il gran Leonardo da Vinci fu obbligato a cedere il posto al gran Michelangelo e al gran Raffaello, solo perchè era vecchio.

Nella corte papale, Leone X era forse quegli che aveva una più aperta predilezione per i due rivali di Leonardo. Nondimeno, la riputazione di quest' uomo era tale, e Giuliano l' aveva sì caldamente raccomandato al suo fratello, che il papa non potè fare a meno di commettergli un' opera, della quale non si è mai conosciuto nè il soggetto, nè l' uso. Ma questo importante carico dato a Leonardo, invece di essergli favorevole, divenne la causa del disgusto che lo fece risolvere ad abbandonare Roma.

Intorno a questo fatto altro indizio non ci rimane, che le seguenti parole del Vasari: « Dicesi che essendogli allogato un' opera dal papa, subito cominciò a stillare oli ed erbe per fare la vernice; perchè fu detto da papa Leone: Oimè, costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi al principio dell' opera ». Leonardo si sentì molto offeso da queste parole: seppe poi, che il pontefice aveva allora richiamato a Roma Michelangelo, col qua-

le non se la diceva punto; per il che si partì da questa città.

Pensando ai grandi uomini di un secolo già lontano, e non rimirando più gli effetti del loro ingegno e delle loro fatiche, se non a traverso la purgata memoria di molte generazioni estinte, noi ci figuriamo sempre che essi fossero amici, che essi avessero costantemente riuniti gli sforzi delle loro volontà, e che lo spirito di ciascuno di loro non fosse che una porzione di una vasta intelligenza, mossa da un solo desiderio ad un solo fine. Ma quanto la realtà è differente da questo sogno! e qual disinganno si prova quando la storia ci mostra questi uomini famosi, questi genii eccellenti, isolati, sovente nemici l'uno dell'altro, e quasi sempre disposti a insospettirsi del merito de' loro rivali! Certo, Michelangelo e Raffaello erano ben degni di concorrere all'ornamento di S. Pietro di Roma, e del Vaticano; ma la loro gloria, e quella di Leone X, sarebbe più grande a mio credere, se fra le pitture delle stanze, e la volta della Sistina qualche bell'opera di Leonardo da Vinci ancora si vedesse; e Roma non avrebbe a dolersi di non avere il nome dell' autore del Cenacolo e della Gioconda.

Leonardo abbandonò questa città, secondo che pare, verso la fine dell'anno 1515, e ritornò a Milano coll'intendimento di andare a salutare Francesco I. il quale succeduto a Luigi XII, si era nuovamente impadronito del Milanese, dopo la vittoria di Marignano. Il giovane vincitore, visitando le città del ducato, riceveva gli omaggi dei suoi nuovi sudditi, che procuravano di dargli splendide feste. A Pavia, in una di queste occasioni, Leonardo da Vinci volendo

fare omaggio al giovane monarca, suo protettore, immaginò un leone meccanico, che nella sala del convito caminò fino ai piedi del re; poi, tutto a un tratto fermatosi, si rizzò, aprì i suoi fianchi, e lasciò vedere l' interno del suo corpo pieno di gigli. Questa cortesia piacque al re, il quale già conosceva Leonardo, e in grandissimo conto teneva il suo ingegno. Fino da questo momento Francesco I prese con sè il nostro artista; ben presto lo menò seco a Bologna, ove con Leone X aver doveva un abboccamento, dal quale resultarono i preliminari del concordato, stipulato l'anno seguente al concilio di Laterano. In età allora di sessantaquattr'anni, certo ancora di finire tranquillamente i suoi giorni sotto la protezione del re di Francia, e non dimentico della fredda accoglienza che gli aveva fatta il papa, Leonardo provò, senza dubbio, una gioja segreta nel vedersi presso al vincitore, cui Leone X, spaventato da' suoi successi, era obbligato ad esser condiscendente. Nei suoi manoscritti trovasi qualche disegno a penna, rappresentante i lineamenti dei personaggi della corte reale, con questa iscrizione: *Ritratto del tale e tal altro, fatto nel tempo dell' abboccamento con Leone X.* Leonardo fin d'allora fece parte dei servitori del re. Non solo l'accompagnò al ritorno fino a Milano, ma verso la fine del gennajo del 1516, partì con lui per la Francia, e fu nominato pittore del re, con uno stipendio di 700 scudi all'anno.

Francesco I professava tale ammirazione per le opere di Leonardo, che prima di abbandonare Milano, concepì il disegno di far trasportare a Parigi il dipinto del Cenacolo. A tale effetto consultò tutti gli architetti ed i più famosi artefici di Milano, per sa-

pere se era possibile di fare un telajo con un'armatura assai forte per difendere l'opera da rotture; assicurando che per possedere un tal capo d'opera, non avrebbe badato a spesa. Ma questa pittura era fatta sul muro, la operazione fu giudicata impossibile, e l' opera rimase lì, con grandissima soddisfazione dei Milanesi.

Ignorasi quali potessero essere le occupazioni di Leonardo nei tre anni circa che egli passò in Francia, nel castello di Clou presso Amboise. È probabile che si occupasse nelle scienze fisiche e matematiche, alle quali il suo gusto l'aveva sempre ricondotto; e da un suo ricordo manoscritto appare che fosse stato incaricato di fare il progetto, e di tracciare il piano di un canale di navigazione, che doveva passare per Romorantin, ove infatti andò col re e colla sua corte nel gennajo del 1518, a fine di concertare sulle disposizioni da prendere per dar principio a questa grande impresa. Ma la vita del grande artista italiano volgeva al suo termine; e ben presto altro non gli rimase che prepararsi alla morte.

Il Vasari dice di Leonardo: « che essendo vissuto costantemente fino allora *senza religione*, rivolse i suoi pensieri, avanti di morire, verso le verità cattoliche ». Io cito fedelmente le sue parole, e non vi aggiungerò altre riflessioni per commento, che quella che in generale nasce da quanto sappiamo della condotta di quest'uomo nel corso della sua vita, e quello che noi ricaviamo dai suoi scritti. Leonardo adunque ne' suoi costumi ha avuto dei difetti biasimevoli; ma tutto poi sembra indicare che le sue passioni si sono sviluppate senza cadere in eccessi, e che la sua condotta esterna è stata sempre regolare. Quanto ai

suoi scritti, nulla si trova in essi che si riferisca alla religione. Si vede, senza dubbio, che egli non era caldo credente; ma giammai egli ostenta incredulità, neppure ne' suoi numerosi ricordi dove parlava a sè stesso ed a sè solo scriveva.

Oltreciò, il suo contegno e la sua indifferenza in fatto di cose politiche, e verso quei grandi che al suo tempo furono legittimamente o illegittimamente depositarii del potere, possono compararsi alla poca attenzione che in generale portava alle credenze religiose. Tutto il movimento abituale de' suoi pensieri i più alti, era compreso nel circolo della filosofia naturale e della filosofia morale; e il titolo di epicureo, preso nel suo senso il più favorevole, è forse quello che meglio indica la tendenza abituale dello spirito di Leonardo da Vinci (1). Delle molte poesie che egli aveva improvisate e composte, non è pervenuto a noi altro che un sonetto. Esso ci dà un' idea molto debole del suo genio per la poesia, ma conferma però il giudizio che io ho emesso sulla direzione morale delle sue idee. Esso è il seguente:

Chi non può quelche vuol, quelche può voglia;
Che quelche non si può, folle è il volere.
Adunque saggio è l'uomo da tenere,
Che da quelche non può suo voler toglia.
Però che ogni diletto nostro e doglia
Sta in sì e no saper voler potere.
Adunque quel sol può che è col dovere,
Nè trae la ragïon fuor di sua soglia.

(1) * Dalle accuse di miscredente e di epicureo, fu vittoriosamente difeso anche dall' eruditissimo sig. Masselli. (V. la edizione del Vasari citata, a pag. 454.)

Nè sempre è da voler quelche l' uom puote:
Spesso par dolce quelche torna amaro;
Piansi già quel ch' io volsi, poichè io l' ebbi.
Adunque tu, lettor di queste note,
Se a te vuoi esser buono e ad altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi.

Il 18 aprile del 1518, Leonardo fece testamento a Clou, presso Amboise. Dopo aver raccomandata la sua anima a Dio, alla gloriosa Vergine Maria e a tutti i Beati, Santi e Sante del Paradiso, ed avere espresso il desiderio di esser seppellito nella chiesa di S. Florentino d' Amboise, istituì suo erede Francesco Melzi, gentiluomo Milanese, il suo caro allievo che l' aveva seguitato in Francia, e che lo assistè ne' suoi ultimi momenti, il 2 di maggio 1519 (1).

Il Venturi (2), che si è occupato colla maggior diligenza possibile di raccogliere negli scritti di Leonardo tutto quello che può dar lume su ciò che concerne quest' artista, revoca in dubbio che Francesco I abbia assistito alla morte di Leonardo, come gli storici pretendono. Egli fonda la sua opinione nell' osservare, che a quel tempo la corte era a S. Germa-

(1) Si è conservato, tutto intero, il testamento di Leonardo da Vinci. Chi fosse curioso di leggere questo scritto, troppo lungo per essere qui riportato, lo troverà nell' *Amoretti, Memorie cit.*

(2) Essais sur les ouvrages physico-matèmatiques de Léonard de Vinci, avec de fragments de ses manuscrits apportés d' Italie; lu à la premiere classe de l' Institut national de sciences et arts, par J. B. Venturi, professeur de physique a Modéne, de l' Institut de Bologne, etc. A Paris, chez Duprat, an V. (1797).

no a Laye, dove la regina aveva allora partorito; che gli ordini del 1 maggio hanno la data da questo luogo; e che i giornali della corte non fanno menzione di nessun viaggio del re avanti il mese di Luglio. Aggiunge a questo, che la vicina elezione all'imperio molto occupava Francesco I, il quale la desiderava per potersi togliere dal centro dei negozii; e finalmente che il Melzi, l' allievo ed erede di Leonardo da Vinci, annunziando la morte di Leonardo ai fratelli di questo grande artista, nella sua lettera non dice una parola di questa circostanza, che avrebbe vivamente interessato la sua famiglia (1). Talune cose sono tanto verosimili che equivalgono al vero. Leonardo da Vinci era degno di un tale onore, e il vivo interesse che Francesco I mostrò sempre per le arti, per gli artisti, e per Leonardo in particolare, è causa che l'errore notato dal Venturi sarà difficilmente distrutto.

Sebbene fin quì io non abbia trascurato nulla di quel che può far giudicare dell'attitudine e del gusto che Leonardo da Vinci ebbe per le scienze fisiche e matematiche, tuttavia mi resta a dire qualche cosa di quello che si conosce de' molti suoi scritti. Si conservano tredici manoscritti, l'uno dei quali, che è nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, è di forma atlantica, e di grossezza di quattro o cinque pollici. Questi codici, tutti scritti alla maniera degli Orientali, da destra a sinistra, si compongono di piccoli fogli su i quali Leonardo, o stando fermo in un luogo, o viaggiando, era uso di fare dei ricordi, degli schizzi, delle dimostrazioni scientifiche, secondo che gli veni-

(1) * V. *Amoretti, Memorie cit.*, a pag. 127, n. 1, dove riporta la lettera del Melzi.

va in idea. Di tutti questi preziosi frammenti d'opere alle quali egli attendeva, tali come *il trattato di prospettiva*, *della luce*, *di anatomia* ec., non si è stampato ancora che una raccolta col titolo di *Trattato della pittura* (1).

Questo titolo non conviene a una tale opera, la quale, per vero dire, non è che una disordinata compilazione di pensieri e di osservazioni, che in sostanza si referiscono bene ad un trattato di pittura compiuto, tale quale Leonardo l'avea concepito; ma che, isolate e disordinate, formano un insieme indigesto e confuso di massime e di regole sopra la prospettiva, la luce e le ombre, i colori o la composizione, che non hanno legame fra loro. Questa preziosa raccolta non formerà mai un libro, ma riunendo i differenti materiali ciascuno sotto un capo particolare e razionale, si potrebbe in essi mettere un ordine che gli rendesse più facilmente leggibili, e per conseguente più utili a consultarsi. Ma, ad onta di questi difetti, il preteso *Trattato* di Leonardo da Vinci, mi pare esser tuttavia l'opera più forte che sia stata scritta sulla pittura, e quello eziandio donde possono trar profitto migliore coloro che studiano ed esercitano l'arte. É superfluo che io mi distenda di più sopra un libro, le edizioni del quale non sono rare, tanto in italiano quanto in francese (2); perciò mi ristringo ad

(1) Nella opera già citata del Venturi, si trovano le indicazioni sui manoscritti di Leonardo da Vinci a pag. 33.

(2) * Alla cortesia dell' illustre Tommaseo dobbiamo la notizia di una traduzione del *Trattato* di Leonardo fatta in greco moderno, la quale conservasi manoscritta in un codice della Marciana, di pagine 375, unita alla traduzione, parimente in greco, del *Trattato della Pittura* di Leon Batista Alberti. Il tra-

eccitare gli artisti a consultar quest' opera, rammentando però che essa non è se non una raccolta di ricordi, che, in generale, non han legami fra loro (1).

In questo Trattato di pittura, vi sono molti paragrafi puramente scientifici, che risguardano l' ottica, la prospettiva, la distribuzione della luce e delle ombre; ma io credo di dover giustificare con altre prove ancora il titolo di scienziato dato così spesso

duttore è un tal Panagioti Dossara, pittore del Peloponneso, vissuto dopo la metà del secolo XVIII. Il libro è dedicato al Signore Iddio Salvatore, Gesù Cristo; unì ad esso il ritratto di Leonardo e i disegni delle figure spiegative del testo, fatti a penna tanto accuratamente, che pajono incisi. La traduzione è dettata in un greco elegantissimo; ed è notabile, che un libro per lingua difficile come il *Trattato* di Leonardo, sia stato tradotto in una lingua nuova e a quel tempo non abbondante di scrittori: ma egli era stato allevato in Italia, e l' amava; bello è pertanto il vedere come questo amore conducesse un figliuolo della Grecia già maestra ad abbeverarsi nelle letterarie fonti dell' Italia già discepola. Il Mustoxidi, nel *Rammentatore Greco*, dice del Dossara: che il più del tempo ebbe la spada anzichè il pennello tra mano; e quando la pace stretta tra la repubblica di Venezia e il Turco, lo privò della patria, e gli dette non desiderato riposo; egli congiungendo l' amor della patria all' amore dell' arte, volle a quella giovare co' precetti di questa.

(1)* Dopo che nel 1817 colle stampe del De Romanis di Roma, Guglielmo Manzi, ajutato da Giov. Gherardo de Rossi, dette alla luce il Trattato della Pittura di Leonardo, secondo un eccellente Codice Vaticano, già appartenuto alla Biblioteca dei Duchi d' Urbino, e probabilmente copiato dal Melzi o dal Salai, noi possediamo la migliore, e la più ordinata, e la più compiuta edizione di questo Trattato; nella quale, per poco che si studi, si vedrà che questo scritto, quantunque non abbia avuto l' ultimo ripulimento dall' autore, tuttavia non si può dire un insieme indigesto e confuso di massime e di regole senza ordine e senza legame.

a Leonardo da Vinci. Ajutato dal prezioso lavoro del Venturi sopra i manoscritti di questo grand' uomo, citerò alcuni passi importanti che egli ne ha estratti, i quali faranno vedere fino a qual punto Leonardo era veramente dotto, e di quanto soprastava alla scienza del suo tempo (1).

Quando Leonardo intende di affrontare qualche difficile problema che la natura gli presenta, comincia ordinariamente in questo modo a premunirsi: « Tratterò tale argomento; ma dianzi farò alcuni sperimenti, essendo mio principio di citar prima la esperienza, e poscia dimostrare perchè i corpi sono costretti ad agire in tale o tal altra maniera. Questo è il metodo da osservarsi nella ricerca dei fenomeni della natura. Vero è, che la natura comincia col ragionamento e termina colla esperienza; ma non importa: convienci tenere la strada opposta: dobbiamo, come dissi, cominciare dall' esperienza, e per mezzo di questa scoprire la ragione ».

In un altro luogo dove egli addita ancora le regole del metodo da seguirsi, egli dice: « L' interprete degli artifizi della natura è la esperienza; essa non inganna mai; ma è il nostro stesso giudizio che qualche volta s' inganna, perchè tien dietro a certi effetti ai quali la esperienza si ricusa.— Bisogna dunque consultare la esperienza, variandone le circostanze, fino a che noi ne possiamo cavare delle regole generali, imperciocchè è lei che dà le vere regole ». Altrove

(1) Il sig. Libri, il quale nel terzo volume della sua *Histoire des Sciences Matématiques en Italie*, parla sì degnamente di Leonardo da Vinci, ha dato una raccolta di brani fino ad ora inediti dei manoscritti di questo grand' uomo. Possono vedersi nelle note del III volume dalla pag. 205 alla 238.

Leonardo dice, che non vi ha nessuna certezza nelle scienze alle quali non si può applicare qualche parte delle matematiche, o che in qualche maniera non ne sono dipendenti; poi aggiunge: « Nello studio delle scienze che appartengono alle matematiche, coloro che non consultano la natura, ma gli autori, non sono figliuoli di essa, ma piuttosto direi i nipoti. Infatti, essa sola è la maestra dei grandi intelletti ».

Non è agevole porre maggior sagacità scientifica in queste parole, nelle quali eziandio si trovano certe immagini e un certo tal qual modo, che manifestano l'artista.

La mancanza delle figure colle quali da Leonardo sono dimostrate molte proposizioni, mi obbligherà ad indicare solamente le quistioni e i problemi matematici che egli ha cercato di risolvere; ed io rimando all'opera del Venturi, dalla quale sono tratte queste citazioni, quei leggitori che desiderassero avere una profonda cognizione dei lavori matematici del nostro artista.

Troveranno un frammento notabile nel quale è trattato *della discesa dei corpi gravi, combinata colla rotazione della terra*, il che prova che questa grande quistione occupava allora gli spiriti perspicaci e precursori del Copernico. Non si può a meno di riconoscere in esso i germi confusi e instintivi dei due grandi lavori del suo illustre compatriotta Galileo; cioè, *I dialoghi sul movimento uniforme e accelerato*, dove si trova racchiuso il principio della gravitazione dimostrata da Newton, e la meccanica di Galileo, dove questo gran fisico e matematico tratta del piano inclinato, e del principio delle celerità virtuali, che è la base di tutta la odierna meccanica.

La supposizione della terra divisa in parti sparse come le stelle nello spazio; della terra i cui frammenti tutti, dopo avere oscillato lunga pezza e per ogni lato, rincontrandosi, urtandosi e spezzandosi, dopo un certo corso di tempo finirebbero col riunirsi in un centro comune; è un' idea che fa vedere, che già Leonardo aveva già compreso la legge della inerzia nei movimenti. Ma considerata nelle relazioni colla scienza moderna, questa idea prende ben altra importanza. Non è un troppo sforzare il senso, il vedere in essa il germe della grande teoria cosmogonica di Leibnitz, tanto largamente fecondata da Buffon, ove la terra e i pianeti rotando in uno stesso piano, ci sono rappresentati come tanti frammenti distaccati dalla massa del sole per l' urto delle comete, che si sono condensate a distanze ineguali, per formare delle masse o dei centri particolari di gravitazione.

Quello che egli dice sulla *terra* e sulla *luna* è degno di osservazione. In questo paragrafo anticipa esattamente un fatto del quale dà la dimostrazione nella sua ottica: che cioè, la scintillazione delle stelle non è nelle stelle medesime, ma deriva invece dall' occhio.

Dopo un ingegnoso capitolo intorno *l'azione del sole sull' Oceano*, segue quello in cui parla dello *stato antico della terra.* Questo capitolo è così notabile, e va così innanzi alle idee che su tal subietto si avevano nel XV e XVI secolo, che io credo bene di doverlo trascrivere per intero: « Quando li diluvii, dice Leonardo, de fiumi intorbidati di sotto il fango, lo scaricavano sopra gli animali che ànno vita sotto l'acque, vicino alli liti marini; essi animali rimaneano improntati da tal fango, e ritrovandosi assai sotto gran peso di fango, era necessario morissino mancan-

do loro gli animali di che essi nutrire si soleano; e col tempo abbassandosi il mare, tal fango, scolate le acque salse, si venne a convertirsi in pietra, e li gusci di tali nicchi, già consumati di loro animali, erano in luogo di quelli riempiuti di fango; e così nella creazione di tutto il circostante fango in pietra, ancora esso fango che dentro alle scòrse de' nicchi alquanto aperti era rimaso, essendo per tale apertura di nicchi congiunto coll'altro fango, si venne ancora lui a convertire in pietra; e così restarono tutte le scòrse di tali nicchi infra le due pietre, cioè infra quella che lor serravano, e quella che li rinchiudeva loro, le quali ancora in molti lochi si ritrovano. E quasi tutti li nicchi petrificati nelli sassi de' monti hanno ancora la scòrsa naturale intorno; e massime quelli che erano invecchiati assai, e che per la loro durezza s' erano conservati, e li giovani già calcinati in gran parte erano stati penetrati dall' umore viscioso, e petrificati ».

« E se tu vorrai dire li nicchi esser prodotti dalla natura in essi monti, mediante la costellazione, per qual via mostrerai tale costellazione fare de' nicchi di varie grandezze e di diverse età, e di varie spezie nel medesimo sito? »

« (*Giara*) E come mi mostrerai la giara congelata a gradi, in diverse altezze degli alti monti, perchè quivi a diverse ragioni giare, portate di diversi paesi dal corso dei fiumi in tal sito? E la ghiara non è altro che pezzi di pietra che hanno persi gli angoli per la lunga revoluzione e diverse percussioni e cadute, che . . . . . mediante li corsi dell' acqua che in tal loco la condusse ».

(*Delle foglie*). Come proverai il grandissimo nu-

mero di foglie congelate negli alti sassi de tal monti, e l' alga, erba de' mari, stante a diacere con nicchi e rene: e così vedrai ogni cosa petrificata, insieme con granchi marini ridotti in pezzi ».

Dopo questo osservabile capitolo, nel quale il dotto Leonardo pone con tanta lucidezza i fondamenti della geologia, mostrando tutti gli errori dell' astrologia, sullo stesso proposito soggiunge ancora:

« Li atterramenti de' paduli saran fatti quando in essi paduli fien condotti li fiumi torbidi. Questo si prova, perchè dove il fiume corre, di là leva il terreno, e dove si ritarda quì lascia la sua turbolentia; e questo è, perchè dove ne' fiumi mai l' acqua si ritarda come ne' paduli, nelli quali l' acque sono di moto insensibile. Ma in essi paduli il fiume deve entrare per istorto loco basso e stricto, e uscire per espatio largo e di poca profondità; e questo è necessario, perchè l' acqua corrente del fiume è più grossa di terrestri di sotto che di sopra, e l' acqua tarda de' paduli ancora è simile, ma molto è differente la levità superiore delli paludi alla gravità sua inferiore che non è nelle correnti dei fiumi nelli quali la levità superiore poco si varia dalla gravità inferiore. Adunque è conchiusa che il padule si atterrerà perchè di sotto riviene acqua torba e di sopra sgorga acqua chiara dell' opposita parte d' esso padule, e per questo tal padule per necessità alzerà il suo fondo mediante il terreno che sopra di lui al chontinuo si scarica ».

È mirabile l' aggiustatezza delle opinioni dello scienziato, principalmente perchè queste idee, che per lui non erano altro che ipotesi, sono state pienamen-

te confermate dalla scienza de' nostri tempi. Quanto segue, è il compimento di quelche precede.

« L' acqua che scolasi della terra scoperta dal mare, quando essa terra s' inalzasse assai sopra del mare, ancora ch' ella fussi quasi piana, comincerebbe a fare diversi rivi per la parte più bassa d' esso piano; e così, cominciando a correre, si farebbe ricettaculo delle altre acque circustanti, e a questo modo in ogni parte della sua lunghezza acquisterebbero larghezza e profondità, sempre crescendo le sue acque fino a tanto che tutta tale acqua scolerebbe, e queste tali cavità sariano poi li corsi di torrenti che ricevono l' acque delle piane e così si anderebbon consumando i lati di tali fiumi, insino a tanto che li tramezzi d' essi fiumi si farebbono acuti monti, e così scalati tali colli comincerebbono a seccarsi e creare le pietre a falde, maggiori o minori secondo la grossezza de' fanghi che li fiumi portarono in tal mare per i loro diluvii » (1).

Ma, per riconoscere e designare il posto importante che deve occupare Leonardo da Vinci fra tutti i dotti o filosofi, che dall' antichità fino al sedicesimo secolo hanno concorso allo sviluppamento della geologia, io ricorderò sommariamente i nomi di coloro che si sono occupati in questa scienza.

Zanto di Lidia, il quale viveva con Aristotele, quattro secoli avanti l' era nostra, pretese, dice Strabone, « aver veduto in più siti molto distanti dal mare, certe specie di conchiglie, di petonchi, di datteri marini pietrificati, e nell' Armenia, nella Mattiana, e nella bassa Frigia, paludi di acqua marina;

(1) * V *Libri*, ope: cit: da pag. 219, a 224.

il che l' aveva persuaso che quelche adesso è terra, un tempo fu mare ».

Trecento anni avanti Gesù Cristo, Stratone detto il fisico emesse l' opinone, che pel ritiramento delle acque marine, il tempio d' Ammone, che era stato fabbricato sulle rive del mare, si trovava nel mezzo delle terre, e che il sale, i banchi di sabbia e le conchiglie fossili che caratterizzano il suolo dell' Egitto, mostrano essere stato in altro tempo occupato dal mare.

Eratostene che comparve più d' un mezzo secolo dopo Stratone, fu colpito dalla vista degli stessi oggetti; osservò i cangiamenti che l' acqua, il fuoco, i terremoti hanno fatto sulla superficie del globo. « Una grande questione, egli dice, sarebbe l' esaminare come è, che nel seno del continente, a due mila o tremila stadi dalle rive del mare, in molti luoghi si trovano paludi di acqua marina, e molte quantità di conchiglie, siano d' ostriche, siano di petonchi. Vicino al tempio d' Ammone, per esempio, e per tutta la via, lunga tremila stadi (54 leghe di 20 gradi) che mena al tempio, si scorgono anche oggi delle masse di gusci d' ostriche, e di sale; si vedono sorgenti zampillanti d' acqua marina; si trovano poi dei frammenti di navi, che alcuni dicono essere stati vomitati dal fondo del gorgo ».

Centocinquanta anni avanti l' era volgare, Polibio osservò, come già Stratone, gl' interramenti dei fiumi, che si scaricavano nel mar Nero; e da questo autore Strabone ha tolto il fatto dell' esistenza de' pesci fossili, che egli chiama muggini, presso a Ruscino, città della quale resta una torre, conosciuta sotto il nome di *Torre di Roussillon*, a una lega da Perpignano.

Nel quinto libro del poema di Lucrezio, *de natura rerum*, molti passi curiosi spiegano la formazione ineguale della crosta terrestre, per via del ritiramento delle acque; e segnatamente di animali e di vegetabili straordinari, anteriori alla creazione della razza umana, alla quale noi apparteniamo.

Sul principio dell' era nostra, Pomponio Mela, lib. 1. cap. 7, fece osservare che esistono numerose pietrificazioni in contrade lontanissime dal mare; e tutti conoscono i versi che Ovidio mette in bocca a Pittagora, nel quindicesimo delle Metamorfosi:

. . . . . Vidi factas ex aequore terras;
Et procul a pelago conchae jacuere marinae.

Quì hanno termine le osservazioni su quest' argomento, fatte dai filosofi dell' antichità; e dopo un lungo silenzio del medio evo su questa quistione, il primo che l' abbia nuovamente agitata è Francesco Boccaccio (1) .Questo importante passo si trova nel suo *libro de' Fiumi* ec., alla voce *Elsa.*

« Elsa è fiume di Toscana, nel contado fiorentino, un poco sopra il Castello chiamato Colle, all' oriente: dal cui luogo agli abitanti spargesi con tanta abbondanza d' acqua, che par cosa maravigliosa. Nel cui principio qualunque cosa in acqua lancerai, in fra breve spazio di giorni circondasi con iscorsa di pietra; e così troverai. La qual cosa poi in processo del suo corso non suol fare. Questo col perpetuo corso dell' onde solamente sen corre infino al fine limpidissimo; nondimeno, per le piogge, come gli

(1) * Correggi in *Giovanni Boccaccio.*

altri fossi torbido e aumentarsi. Quinci e quindi veggendo, nel correre, molte castella, dal destro lato in una mezzana altezza bagna il vetusto castello di Certaldo, la cui memoria io volentieri celebro: stanza veramente, e per natura, terra fu delli miei maggiori, innanzi che Firenze gli ricevesse cittadini. Oltre a questo, toccando molti luoghi di varie maniere, nondimeno di tutte le cose marine che rade col corso, scuopre solamente alcune ostriche rotte e bianche per vecchiaja, e le più fiate o rotte o rose; *le quali penso io da quel diluvio grande fussero in quelle parti lasciate, per lo quale fu quasi perduta l' umana generazione; mentre con grandissima agitazione d' acqua ravvolgesi la terra del fondo* (1). Questa ultimamente sotto il Castello di S. Miniato entrava nel fiume Arno (Boccaccio, *De montibus, fluminibus etc.*, trad. di M. Niccolò Liburnio; Firenze, per Filippo Giunti, 1598).

Il Boccaccio morì nel 1375, e circa un secolo dopo, Leonardo da Vinci oltrepassando di molto i suoi predecessori nella diligenza delle sue osservazioni, e nella profondità delle sue conclusioni, gettò, ma disgraziatamente per sè solo, i fondamenti della scienza geologica. Imperciocchè quanto di lui è stato letto su tal soggetto, non è stato conosciuto per la prima volta se non che nell' anno 1797, quando il Venturi pubblicò qualche frammento de' suoi manoscritti. Poi, fino alla nuova pubblicazione del Libri, che ho indicato più sopra, nessuno, tranne qualche

(1) « Quas conchas, ego arbitror diluvium illud ingens, quo genus humanum fere defectum est, dum agitatu aquarum maximo terras circumvolveret fundo, illis reliquit in partibus. »

curioso, si è occupato dei lavori scientifici di Leonardo da Vinci.

Leonardo adunque può esser tenuto per il primo dei filosofi moderni che ha detto, la maggior parte dei continenti essere stati un tempo il fondo del mare; e questa teoria che ha trovato sempre de' sostenitori, prova almeno, sebbene da alcuni contestata, con quale profondità di osservazioni l'artista, lo scienziato, il filosofo fiorentino studiasse la natura, e qual potenza d'immaginazione e di ragionamento egli possedesse per creare, nel 1512, un sistema geologico tale quale è quello di sopra esposto.

Ma ciò che rende quest'uomo singolare da ogni altro, si è il non cadere nei difetti propri a coloro che, trasportati dalla immaginazione e attenendosi a idee troppo generali, non fanno altro che fabbricare sistemi sulle nuvole. Leonardo può talvolta esser ripreso con ragione delle conseguenze che egli trae, ma i principii che stabilisce sono sempre fondati sopra esperienze ben fatte. Nelle sue note manoscritte, sempre concise, ma formulate però in un modo originale, si vede quanto il suo spirito fosse dritto, e come in ogni cosa cercasse sinceramente la verità. In un libro di schizzi e ricordi egli scriveva: » È sempre buono per l'intelletto acquistare delle cognizioni quali esse siano; dipoi potremo scegliere le buone, e lasciare le inutili ». In un altro luogo si trova scritta questa massima spiritosa e pittoresca: « La teoria è il generale; la pratica, i soldati «.

Difatti, questo medesimo uomo che faceva congetture sì dotte, ma ardite, sulla formazione del nostro globo, non trascurava nessuna di quelle esperienze particolari che potevano condurlo alla scienza pra-

tica. I suoi problemi e le sue dimostrazioni sulla *statica*, e sulla *discesa dei gravi per un piano inclinato*, meritano tutta l' attenzione dei dotti. Quello che egli ha scritto e dimostrato matematicamente sui *vortici dell' acqua*, non è meno importante; e in una serie di quistioni e di problemi che egli propone a se medesimo sulle ragioni che possono far variare la quantità d' acqua, uscendo da un canale di una data grandezza, si vede che egli era entrato di già nella via delle difficoltà dell' idraulica, scienza che, quantunque molto innanzi ai nostri giorni, non ha potuto ancora risolvere tutte le difficoltà che Leonardo da Vinci aveva prevenute, e che si era proposte (1).

In uno dei suoi manoscritti si vede il disegno di un compasso di proporzione, con questa nota: « Compasso di proporzione; il suo centro è mobile. Esso può servire per le proporzioni irrazionali. Può servire ancora per formare un ovale che abbia una proporzione data, e un cerchio dato ». Parimente, egli ha composto, e dato i disegni di uno « strumento per conoscere la composizione e la densità dell' aria, e quando il tempo si dispone alla pioggia ». É la prima idea del barometro.

Uno schizzo ed alcune parole indicano il modo di camminare sull' acqua con suola di sughero. Similmente, egli fa conoscere l' apparecchio per mezzo del

(1) Oltre le osservazioni intorno al corso delle acque, che sono sparse ne' suoi diversi manoscritti, nella Biblioteca Barberina si trova l' intero trattato che egli ha fatto su questo argomento. Esso ha per titolo: *Del moto e misura dell' acqua*, di Leonardo da Vinci. Fu stampato in 4.° a Bologna nel 1828, con un gran numero di figure incise sopra i disegni originali di Leonardo. Quest' opera è molto curiosa.

quale si può andar sotto il mare a raccogliere le perle.

La visione e la scienza dell' ottica sono state l'oggetto dei più profondi studii di Leonardo da Vinci. Sappiamo che per l'Accademia di Milano, e per gli allievi da Lodovico il Moro affidati alle sue cure, aveva composto un Trattato di prospettiva. Disgraziatamente quest' opera è perduta. Ma due passi importanti dei manoscritti che di lui ci rimangono, possono dare un' idea molto elevata delle cognizioni che Leonardo aveva acquistato nell' ottica. L' uno è una dimostrazione matematica del modo col quale si può costruire la *camera oscura*; l'altro, che è una conseguenza del medesimo principio, è una previsione confusa sì, ma nondimeno molto importante, di un istrumento simile al telescopio. Io riferirò questo ultimo passo che dopo quello di Ruggiero Bacone sullo stesso soggetto, rimase obliato fino a Galileo.

« È impossibile, dice Leonardo, di fare in maniera che l'occhio veda gli oggetti lontani, senza che provi tutta la diminuzione di grandezza, che è cagionata dalle leggi della visione. Questa diminuzione proviene dalle piramidi della immagine degli oggetti, i quali sono tagliati ad angolo retto dalla sfericità dell' occhio. Queste piramidi si possono tagliare in un' altra maniera, dinanzi alla pupilla, come dimostro nella figura. È verissimo che la pupilla ci discopre in una volta tutto l' emisfero; l' artifizio che io indico non scoprirà che un astro solo. Ma quest' astro sarà grande; così la luna diventerà più grande, e noi conosceremo meglio la figura delle sue macchie ».

Migliaja d' idee si trovano ne' manoscritti di Leonardo. Ma quella che si riproduce sotto le più sva-

riate forme, è il bisogno di aumentare e di accelerare le forze dell' uomo. Per far comprendere l' insieme delle ricerche di Leonardo a questo proposito, parlerò di tre macchine, delle quali le prime due sono di un uso familiare, ma l' ultima è di un uso terribile.

La prima è un girarrosto, messo in movimento dal fuoco stesso che fa cuocere la carne. Questa ingegnosa macchina è figurata alla pagina 43 della Raccolta del Gerli (1).

Alla pagina 75 del manoscritto E si vede altresì una macchina per nettare i fiumi, con un apparecchio simile a quello usato ai nostri giorni.

Ma ciò che senza dubbio cagionerà al lettore una sorpresa simile a quella che ho provato io stesso nell' aprire la pagina 33 del manoscritto B, si è lo scoprirvi, come ognuno può fare per mezzo del fac-simile che quì offro, l' apparecchio disegnato di un cannone che caccia via la palla per effetto del vapore compresso.

Io riporto quì le parole che Leonardo ha aggiunto ai suoi schizzi, per spiegare il congegno della macchina, ed i suoi effetti; perciocchè la precisione delle sue parole è sufficente a dimostrare che la forza del vapore, e le applicazioni che se ne possono fare, erano conosciute avanti il 1519, anno della morte di Leonardo da Vinci. Ecco la nota spiegativa del dotto artista:

(1) *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi sugli originali da Carlo Gerli.* Milano, presso G. Vallardi, 1830. Questa preziosa collezione contiene almeno 300 fac-simili degli schizzi di Leonardo.

« INVENZIONE D' ARCHIMEDE

Architronito è una macchina di fino rame, e gitta ballotte di ferro con gran strepito e furore; e usasi in questo modo: La terza parte de lo strumento sta infra gran quantità di fuoco di carboni; e quando sarà bene l' acqua infocata, serra la vite b. che è sopra al vaso dell' acqua a . b . c .; e nel serrare di sopra la vite, si discopra di sotto; e tutta la sua acqua discenderà nella parte infocata de lo strumento, e lì subito si convertirà in tanto fumo che parerà maraviglia, e massime a vedere la furia, e sentire lo strepito. Questa cacciava una ballotta, che pesava uno talento, stadi 6 ».

É osservabile come Leonardo, anzichè dare l' invenzione per nuova, l' attribuisce invece ad Archimede. Ma quello che, secondo me, merita di essere particolarmente notato, è l' uso che Leonardo fa della voce *talento*, peso greco, mentre che d' ordinario e nel corso dei suoi studii scritti, egli indica sempre i pesi e le misure, secondo l' uso moderno di Italia.

Archimede, del quale abbiamo qualche trattato sulle matematiche, aveva composto un libro dei *Fuochi*, che non è giunto fino a noi. Si potrebbe supporre che Leonardo abbia avuto cognizione di quest' opera per mezzo di qualche traduzione araba, e che difatto l' *Architronito* vi si trovasse descritto? Questo è quello che qualche dotto orientalista potrebbe forse insegnarci. In quanto a me, facendo conoscere il *cannone a vapore*, disegnato e descritto da Leonardo, mi ristringo soltanto a nuovamente provare

fino a qual punto la curiosità di quest' uomo era ingegnosa e dotta, e a dimostrare che l' invenzione delle macchine a vapore è più antica ancora di quello che non si crede.

Io non moltiplicherò di più le citazioni di questa maniera, e manderò quei lettori che volessero aver più ampie informazioni sopra le scoperte scientifiche di Leonardo da Vinci, alle opere già citate del Venturi e di Carlo Amoretti, e infine, ai manoscritti stessi di questo grand' uomo. Questi preziosi fogli, su i quali egli segnava mano a mano le osservazioni, i pensieri e le invenzioni che gli venivano in mente, non saranno verosimilmente decifrati e letti adesso. Le cognizioni che essi racchiudono così nuove e così anticipate rispetto al principio del secolo XVI, da dopo Galileo fino ai nostri giorni, sono state oltrepassate, e la maggior parte non sono che curiosi ragguagli sull' andamento e i progressi dello spirito umano. Nondimeno, se qualche dotto giovane, possedendo bene la lingua italiana, impiegasse regolarmente alcuni momenti d' ozio a ricercare e trascrivere dai manoscritti di Leonardo i passi più importanti delle sue osservazioni; non mi farebbe gran maraviglia che si trovassero in essi delle idee madri, feconde di scoperte, e soprattutto di applicazioni importanti.

Quanto all' assunto che io mi proposi, di provare cioè, che Leonardo non solamente si è occupato nelle scienze, ma che, come scienziato, egli era avanti più di un secolo al suo; io credo di esservi riuscito. Il corollario totale di quello che io ho esposto fin quì, si è, che Leonardo da Vinci va del pari con Michelangelo e Raffaello come artista; e che per il

lato scientifico ed enciclopedico, bisogna risalire fino ad Aristotele per trovare un rivale degno di lui.

Questa simultaneità di disposizioni e di talenti in apparenza contrari; questa duplice attitudine alle arti e alle scienze, sì forte e sì piena in Leonardo da Vinci, dimostra insomma la verità della proposizione emessa in principio: che, cioè, lo studio e l'esercizio delle arti conducono alla osservazione scrupolosa della natura; alla ricerca delle leggi che la governano; alla cagion nascosta di tutti i fenomeni; alla ricerca della verità; in una parola, alla scienza ed alla filosofia. Questa tendenza dello spirito negli artisti, la quale si durerebbe fatica ad intendere in Michelangelo e in Raffaello studiati separatamente; si mostra in un modo evidente, comparando, come io ho fatto, le relazioni e le differenze che allontanano od avvicinano questi due artisti a Leonardo. In questi tre grandi uomini, nei quali l' istinto dell' arte fu quasi eguale, quantunque di una differente natura, si trova sempre eziandio l' istinto scientifico, ma ripartito inegualmente. Tutti e tre, per la natura stessa degli studii indispensabili alla loro arte, furono costretti ad osservare le leggi dell' ottica, studiare quella parte delle matematiche che si riferisce all' architettura, ed applicarsi alla investigazione della struttura del corpo umano. Arrivati a questo punto, si trovarono tosto impegnati nelle sommità dell' arte. Il nudo diventò per essi una sorgente di nuove idee. Nell' uomo sciolto da tutte le cose che lo legano alle abitudini terrestri, nell' uomo nudo, vestito solamente della bellezza visibile, essi videro, seguendo l' ondeggiar delle sue forme, e l' ordine delle sue proporzioni, la espressione difficile a cogliersi, ma pure

reale, della bellezza morale. Questa traduzione della vita, dell'anima e dello spirito per via de' movimenti del corpo, non tardò a condurgli nella scienza, poi nella filosofia della scienza. In Italia lo spirito umano seguì quella via stessa che aveva tenuta in Grecia, quando, sotto la influenza di Socrate filosofo e statuario, di un Fidia suo amico, di un Aristotele e di un Platone, i quali presero il complesso delle facoltà dell' uomo per base delle loro esperienze, dei loro studii e dei loro ragionamenti, si vide sorgere questa filosofia sperimentale, che sebbene non risponda a tutto, pure, per la sua prudenza, ne garantisce almeno dagli eccessi nei quali sono sempre condotti i partigiani delle dottrine dommatiche, ed esclusivamente spiritualistiche.

Raffaello si fece dotto senza avvedersene, e solo per gli sforzi studiosi cui l' arte sua lo costrinse. Michelangelo ebbe la mania piuttosto che il gusto della scienza; e quantunque la sua esagerata predilezione per il nudo gli abbia fatto oltrepassare tutti i limiti del gusto nelle sue pitture, tuttavia dalla lettura delle sue poesie possiamo farci certi che egli aveva dentro se stesso un sentimento delicatissimo della forma visibile, per mezzo della quale dai suoi occhi alla sua immaginazione faceva trapassare l' idea della bellezza morale purificata. Sotto questo aspetto non potremmo negargli la qualità di filosofo.

Quanto a Leonardo da Vinci, prima dirò che era dotto; ma che dotato ad un tempo di un ammirabile istinto artistico, sembra avere usato di questa seconda facoltà per tentare, poi per consolidare la scienza. Egli coltivò il fiore con affetto, sempre prevedendo che esso doveva produrre un frutto. Ora, que-

sto frutto, il quale non è altro che la scienza, durante la intera vita di Leonardo, fu l'oggetto di tutte le sue cure, di tutte le sue speranze.

Nella parte che gli uomini del Rinascimento, architetti, statuari e pittori, presero allo sviluppo del complesso delle umane cognizioni, gli sforzi di Leonardo da Vinci sono adunque stati i più gagliardi, i più compiuti, i più proficui; poichè come artista, oltre le belle opere che di lui ci rimangono, egli ha formato una scuola ed allievi grandemente superiori a quelli di Michelangelo, ed anche a quelli di Raffaello; ma se noi lo consideriamo come scienziato, riconosceremo che per la moltiplicità e profondità de' suoi lavori in questa materia, egli ha aperto tutte le vie che dovevano esser seguite per uno, due ed anche per tre secoli dopo lui, da Galileo, Keplero, Harvey, Torricelli, Pascal, Newton, Buffon e Cuvier.

Fac—Simile

Della p. 33 del Manoscritto B

di Leonardo da Vinci

Fig: 1
Fig: IV

SPIEGAZIONE DEL FAC-SIMILE

della pagina 33 *del manoscritto* B *di Leonardo da Vinci.*

Figura I. Questa figura sembra essere il primo schizzo dell'*Architronito* (1).

Fig. II. In questo secondo schizzo Leonardo ha rappresentato l' insieme dell' apparecchio dell' *Architronito*, o cannone a vapore. Il tubo, o cannone, rappresentato in taglio, fa vedere la palla che imbocca ermeticamente in un altro tubo di metallo, posto in mezzo a un fornello circondato da una graticola di ferro. Quest' ultimo mette dentro una cassetta nella quale si pone l' acqua, che si chiude a piacere per mezzo di una solida tavoletta comprimente un grosso pezzo di ferro, che sale e scende per mezzo di una vite munita di un manubrio.

Fig. III. Sembra essere una variante di quest'ultima parte dell' apparecchio.

Accanto alla cassetta si leggono queste parole scritte da Leonardo stesso; « fa chel ferro c . n . sia piantato in mezo la tavola che gli e apichata di sotto acciò che lacqua possa in un tempo chadere dintorno a essa asse ».

Lungo il tubo che contiene la palla, si legge il nome dell' istrumento: *Architronito.* Poi, sotto questo

(1) * A noi pare piuttosto il taglio, o spaccato che dir si voglia, di questa macchina.

schizzo N. II., si trova la spiegazione (messa in moderna lezione ed ortografia, a pag. 118) che quì trascriveremo fedelmente come si trova nell'autografo:

« iv: non darchimede

Architronito e una machina di fin rame e gitta balotte di fero chon gran strepito - effurore e usasi in questo modo. la terza parte delo strumeto sta i fra gra quatita - di foco di carboni ecquado sara bene lacqua li ifocata sera la vite d. che sopra al va - so delacqua a . b . c . e nel serare di sopra la vite si discopera di sotto e ctuta la sua - acqua discieder. nella parte ifocata delo strumeto e li subito si covertira i ta - to fumo che parera maraviglia e massime a vedere la furia essetire - lo strepito. questa chasciava una balota che pesava uno taleto stadj 6. »

Fig. IV. Questo leggero schizzo rappresenta in prospettiva il fornello, con le incavature per ricevere il tubo nel quale l' acqua si condensa in vapore.

Fig. V. Quest'ultima figura fa vedere l'*Architronito* messo sulle ruote, con una piccola conserva per il carbone, ed un'altra per l'acqua. Sotto a questo disegno è scritto: « come si porta in campo l'Architronito »

Nota. Siccome Leonardo da Vinci usava di scrivere da destra a sinistra, alla maniera degli Orientali; così, per leggere più facilmente il suo scritto, bisogna servirsi di uno specchio.

DUE LETTERE INEDITE

DI

LUIGI XII RE DI FRANCIA

ALLA SIGNORIA DI FIRENZE

RIGUARDANTI

LEONARDO DA VINCI

Tratte dall' Archivio delle Riformagioni di Firenze, Classe XI, Distinzione III, n.° 8. n.° CCLXXV, e n.° CCCXXX.

I.

Loys par la grace de Dieu Roy de France, Duc de Millan, Seigneur de Gennes, etc. Treschers et grands amys. Pouvre que Nous avons neccessairement abesognes de Maistre Leonard a Vince, paintre de votre cité de Fleurance, et que entendons de luy faire fer quelque ouvrage de sa main; incontinent que nous serons à Millan, qui sera en brief, Dieu aidant, Nous vous prions tant et si affectueusement que faire pouvons que vous vueielez estre contens que le dit maistre Leonard besongne pour Nous pour ung temps qu' il aura achevè l' ouvrage que Nous entendons luy faire fer. Et incontinent toutes letres que vous receves, luy escripvez que insynes à notre venue a Millan il ne bouge de dela; et en Nous actendant, luy ferons dire et deviser l' ouvrage que Nous entendons qu' il fait: mais escripvez luy de sorte qu' el ne se parte de la dite ville infines à notre venue, ainsi que j' ay dit à votre Ambassadeur, pour le vous escripre: et vous nous ferez tresgrant plaisir en ce faisant. Treschers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript de Blois, le XIIII jour de Jamvier.

LOYS

Robertet.

(A tergo) *A nos treschers et grans amys, alliez et confederez, les Prieures et Gonfalonier perpetuel de la Seigneurie de Florence.*

II.

Loys par la grace de Dieu Roy de France, Duc de Milan, Seigneur de Gennes. Treschiers et grans amys. Nous avons esté advertiz que notre chier et bien amé Leonard da Vincy, votre paintre et ingenieur ordinaire, a quelque differend et proces pendant à Fleurence, à l'encontre de ses freres, pour raison de quelques heritaiges; et pouvre qu'il ne pouvroit bonnement barquer a la poursuicte du dit proces pour l'octupaction continuelle qu'il a pres et à lentour de nostre personne. Aussi que Nous desirons singulierement que fin soit mise au dit proces en la meilleur et plus brefve expediction de justice que faire se pouvra; à ceste cause vous en avons bien voulu escripre. Et vous prions que in luy proces et differend vous veillez faire vuyder en la meilleur et plus briefve expedicion de justice que faire se pouvra: et vous nous ferez plaisir tresagreable en ce faisant. Treschiers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript a Millan, le XXVI jour de Juillet.

LOYS

Robertet.

(A tergo) *A nos treschers et grans amys, alliez et confederez, les Gonfalonier perpetuel et Seigneurie de Fleurence.*

NOTA

Alla prima di queste lettere serve di piena illustrazione una di Francesco Pandolfini, ambasciatore fiorentino al re di Francia, scritta da Blois il 12 di gennajo 1507, pubblicata dal Gaye (1). In essa notifica alla Signoria, che Sua Maestà Cristianissima lo chiamò dicendogli, come egli dovesse scrivere alla Signoria di Firenze, che il Re desiderava servirsi di Maestro Leonardo, loro pittore, il quale si trovava allora a Milano, desiderando che gli facesse alcune cose. L'*opera* che Luigi intendeva di far fare a Leonardo erano certe tavolette di nostra Donna ed altro, « secondo che mi verrà alla fantasia; et forse anche gli farò ritrarre me medesimo », come il Re stesso diceva. Luigi XII moveva caldissima istanza alla Signoria, onde gravasse e comandasse a Leonardo di servirlo subito, perchè, come provvisionato della repubblica, essendo obbligato per cauzione e giuramento di far dimora stabile in Firenze; allontanandosi senza licenza della Signoria, sarebbe incorso in alcuna pena. Questo desiderio del re di servirsi dell'opera di Leonardo nacque « da un piccol quadro, stato condotto ultimamente di qua di mano sua, quale è stato tenuto cosa molto excellente ». Da tutto questo adunque si fa chiaro, che la lettera del re di Francia, fu scritta nell'anno 1507, e due giorni dopo quella del Pandolfini. Un' altra prova se ne ha dal vedere, che il Re di Francia in essa si chiama Signore di Genova;

(1) Carteggio inedito di Artisti ec., vol. II. pag 95.

ed infatti è noto che egli nel 1507 appunto, stretta d'assedio quella città, vi entrò coll' esercito vittorioso, e se ne fece *Signore a bacchetta*, come dice Giovanni Andrea Prato (1). Forse Leonardo, oltre alle *tavolette* sopra nominate, dovette fare la invenzione di quei carri allegorici rappresentanti le Virtù e la figura dell' Italia, e di quegli archi e trionfi misteriosi che descrive il Prato, nell' occasione della trionfale entrata di Luigi XII in Milano, dopo l' acquisto di Genova.

L' anno in che fu scritta l' altra lettera de' 26 luglio, è parimente il 1507. A ciò serve di prova una lettera di Carlo d' Amboise, Signor di Chaumont, Luogotenente per Francia e Lombardia, dei 15 agosto 1507, pubblicata essa pure dal Gaye (2). Leonardo da Vinci era andato a Firenze, e là trovavasi a quel tempo, per determinare certe sue differenze vertenti tra lui e i suoi fratelli a cagione della eredità del suo zio Ser Francesco, morto in quell' anno medesimo (3). Il Ciamonte prega la Signoria perchè voglia espedirlo presto, ed espedire la sua causa, a ciò possa presto *ritornare* a finir quella tavola che si era obbligato di fare a Sua Maestà Cristianissima. La lite durava ancora nel 1511, perciocchè Leonardo scriveva al Ciamonte di esser *quasi* al fine del suo litigio che avea co' fratelli, *del comune* dell' eredità di suo zio (4).

(1) Storia di Milano dal 1499 al 1519, pubblicata nell' Archivio Storico Italiano, volume III, pag. 261 e seg.

(2) Carteggio cit. vol. II, pag. 96.

(3) Amoretti, memorie storiche di Leonardo da Vinci; Milano, 1804, pag 107.

(4) Amoretti, mem. cit., pag. 17.

Errata	Corrige
Pag. 25, nota, *Canacolo*	*Cenacolo*
« 28, linea 11, Sforzasca	Sforzesca
« « « 15, piacera	piacerà
« 36, « 19, buon	buon-
ora	ora
« 40, « 25, elavazione	elevazione
« 48, « 4, fatti . . . Boccacio	fatte . . . Boccaccio
« 53, nota, effetti dell' animo	affetti dell' animo
« 57, nota, vecchiezza	vecchiezza
« 58, nota, tisto	tristo
« 64, nota, composto da Rubens	fu composto da Rubens
« 86, nota, a Roma; nella chiesa	a Roma, nella chiesa
« 93, nota. In fine di essa si aggiunga: *Edificii di Bramante. -- Il Castellano fatto prigione.-- Il Visconte strascinato e poi morto il figliuolo.-- Gan della Rosa toltoli i danari.-- Bergonzo principiò e nol volle; e poi fuggì la fortuna.-- Il duca perso lo stato ella roba ella libertà, e nessuna sua opera si finì per lui* (Amoretti, mem. cit. pag. 37).	
« 94, « 5, di portarsi	a portarsi
« 104, « 3, legami	legame
« 111, « 6, si trovava	si trovasse
« 113, « 1, fossi	fassi

Prezzo Paoli 4.

pari a lir. austr. 2. 57.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 037973762